Mircea Veroiu

poezia unei lumi tragice

Lucrare realizată cu sprijinul
Centrului Naţional al Cinematografiei

Coperta I: Mircea Veroiu, mereu preocupat de încadratură, de compoziţia unui cadru, nu doar de echilibrul său ca atare, ci şi de „dimensiunea şi dinamica dreptunghiului de realitate” (Foto: Lucian Pârvulescu)

Coperta IV: George Motoi şi Marina Procopie în filmul *Adela* (Foto: Dinu Lazăr)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
CIP nr. 12361/ 12.06.2018

RĂDULESCU, MARIAN SORIN
Mircea Veroiu : poezia unei lumi tragice / Marian Sorin Rădulescu. - Bucureşti : Noi Media Print, 2018
Conţine bibliografie
ISBN 978-606-572-119-7
791

Marian Sorin Rădulescu

Mircea Veroiu

poezia unei lumi tragice

noi media print

Mircea Veroiu, un cineast „deasupra propriei sale filmografii” (Valerian Sava)

Cuprins

7	Se non è vero(iu) è ben trovato...
17	În căutarea lui Mircea Veroiu
21	Mircea Veroiu pas cu pas
37	Anii 70. Nunta de piatră. Începutul unui program estetic
71	Anii 80. Încununarea unei creaţii: Să mori rănit din dragoste de viaţă
103	Anii 90. Schimbarea de paradigmă. Somnul insulei, vameșului și creatorului
115	În loc de epilog
117	Mircea Veroiu between facing mirrors
125	Mircea Veroiu entre miroirs parallèles
133	Filmografie Mircea Veroiu
141	Bibliografie

Mircea Veroiu, cel care a plătit epocii din vremea sa „un tribut incomparabil mai bine filtrat decât în marea majoritate a peliculelor” (Valerian Sava)

Se non è vero(iu) è ben trovato...

Titus Vîjeu

După un debut eclatant, anunţat încă de filmele de examen de la Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale" din Bucureşti absolvit în anul 1970 şi după o carieră artistică eminentă, deşi controversată uneori, Mircea Veroiu a avut parte de o postumitate silenţioasă. Rareori s-a întâmplat în ultimele două decenii să asistăm la meritatul rapel la opera sa cinematografică, exceptând câteva lucrări de licenţă de la facultatea de film a UNATC (cărora am avut ocazia să le asigur coordonarea ştiinţifică) şi – mai ales – apariţia unei cărţi plină de admiraţie precum *Ultima vară a tinereţii* pe care Silvia Kerim i-a consacrat-o ca pe un altar al iubirii, făurit din puternice amintiri. Intrarea cineastului în acest nemeritat con de umbră nu-i diminuează valoarea, Veroiu rămânând unul din regizorii noştri care au marcat stilistica cinemaului românesc prin producţii de mare deschidere către orizonturile filmului european.

Debutul cu *Nunta de piatră* (1972) (împreună cu Dan Piţa, celălalt coleg de la clasa condusă în primii ani de studiu de către Victor Iliu) a reprezentat o magnifică afirmare a capacităţii vizuale a filmului românesc, bântuit prea adeseori de mediocritate şi prea rar hărăzit capodoperei. Atât prima ecranizare a tandemului amintit cât şi abordarea aceleiaşi lumi minereşti a lui Ion Agârbiceanu din *Duhul aurului* (1974) avea să conducă la ideea apariţiei în spaţiul nostru a unor talente din nobila familie cinematografică a lui Luchino Visconti (cel din *Ghepardul* şi *Moarte la Veneţia*), expresie altitudinară deci a rafinamentului vizual.

Această linie este urmată de Veroiu chiar şi în „primul său film independent" cum impropriu s-a scris nu o dată, uitîndu-se că în modulele cinematografice ale ecranizărilor după Agârbiceanu realizate de Piţa şi Veroiu era vorba de asigurarea semnăturii regizorale distincte. *7 zile* este considerat pe bună dreptate „cel dintâi film poliţist românesc, marcat de o apăsată calofilie". Fraza citată aparţine lui Marian Sorin Rădulescu, unul dintre cei mai fervenţi suporteri ai filmului românesc, autor a sute de pagini dedicate acestuia sub genericul *Pseudokinematikos*. Acest „fals tratat de cinema"

reprezintă, ca și modelul său odobescian, dedicat vânătorii în Bărăgan, o splendidă călătorie în lumea artelor. Autorul nostru este preocupat și el, precum ilustrul său înaintaș, de valoarea expresivă a unor opere oarecum singulare și pe care Tudor Vianu le-a menţionat și analizat la timpul său. De data aceasta, filmul reprezintă „baza de selecţie" a unor realizări artistice demne de stima și interesul publicului iar M. S. Rădulescu se manifestă ca un ghid patetic și competent în relevarea lor.

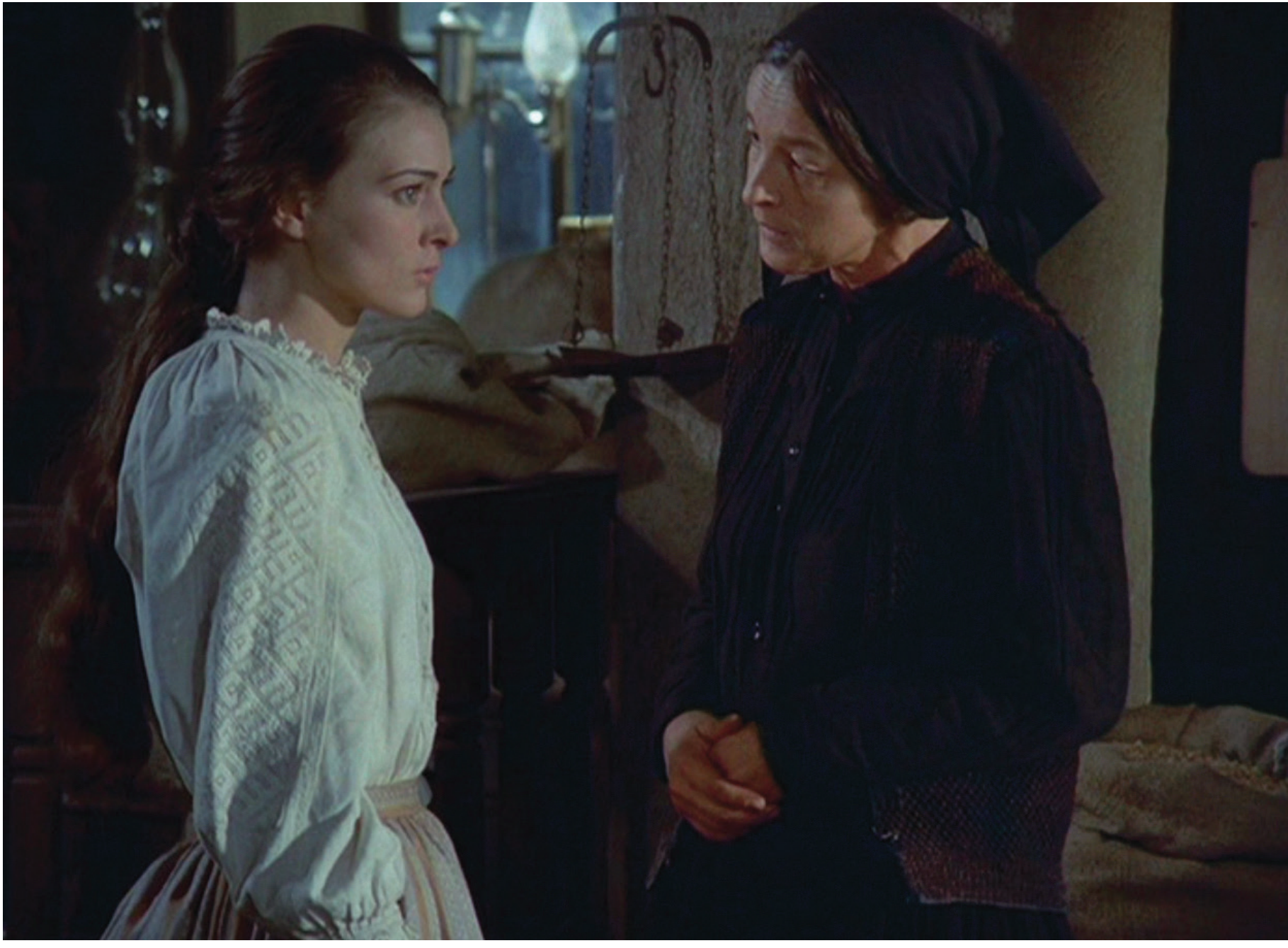
Bineînţeles că multe dintre izbânzile cinematografice puse în discuţie aparţin „generaţiei '70" – impusă prin manifestul în imagini *Apa ca un bivol negru* – generaţie căreia îi aparţinea – glorios și modest – însuși Mircea Veroiu.

Filmografia acestuia este trecută în revistă prin judecăţi critice originale (*Dincolo de pod* vădește „preocuparea pentru obţinerea omogenităţii de stil") sau prin amintiri personale menite să fixeze emoţional întâlnirile (ori reîntâlnirile) cu unele filme. Exemple, menite să personalizeze relaţia autorului cu opera lui Mircea Veroiu: „Am văzut *Sfârșitul nopţii* în vara anului 1983 (la premieră) pe 4 iulie. Ţin minte precis că era imediat după examenul de treapta întâi, proba de matamatică." Am putea trage de aici concluzia că, acolo, la Cinema Timiș se năștea la data sus amintită („*Born on the Fourth of July*"! n.n.) marea cinefilie a lui Marian. Ceea ce avea să se întâmple peste aproape

„Reportajul la faţa locului, printre ape și noroaie, printre dărâmături și lacrimi"
(Eva Havaș)

O fotogramă din *Apa ca un bivol negru* ce anunţă cadre din *Fefeleaga*

p. 9
Mamă și fiică: Mara (Leopoldina Bălănuţă) și Persida (Maria Ploae) în *Dincolo de pod*



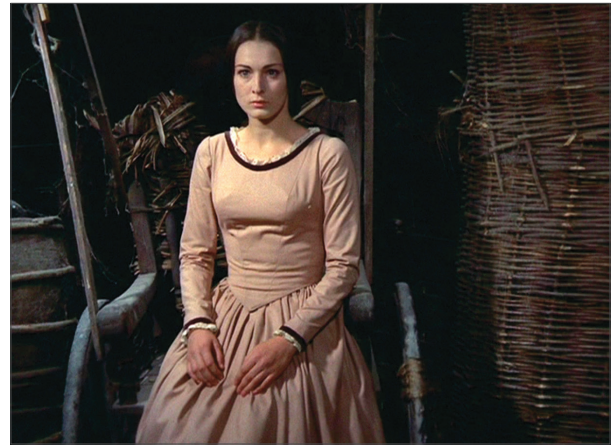
Mamă și fiică: Mara (Leopoldina Bălănuță) și Persida (Maria Ploae)

Trică (Florin Zamfirescu) și nevasta lui Bocioacă (Florina Cercel)

Cojocarul Bocioacă (Petre Gheorghiu), Mara (Leopoldina Bălănuță) și Trică (Florin Zamfirescu)

Huber și Huberoaia

Hans (Andrei Finți) și Burdea (Ovidiu Iuliu Moldovan)



Persida (Maria Ploae) în stop-cadrul final

Sublimarea romantică a unui sentiment (*Adela*)

un sfert de secol nu este mai puţin important: „Vreme de 23 de ani (până am revăzut filmul la TVR Cultural) am ţinut minte fiecare secvenţă”...

Deși foarte diferite tematic, filmele lui Veroiu au rămas omogenizate de acel sigiliu stilistic remarcat la *Dincolo de pod*. Fie că e vorba de *Mânia* (după Alecu Ivan Ghilia) ce ar fi meritat titlul inițial (deși nedorit în epocă de cenzură) *Cronica unor împărați desculți,* care ar fi putut rămâne drept unul dintre cele mai frumoase (alături de *Farmecul discret al burgheziei* de Buñuel-Carrière) din întreaga istorie a filmului mondial, fie că e vorba de *Semnul șarpelui*, minunata radiografie a pustei sau de *Așteptând un tren* (poveste legată de evenimentele din vara/toamna lui 1944) ori de *Să mori rănit din dragoste de viață* (cu o temă a ilegalității uteciste amintind de *Duminică la ora 6* al lui Lucian Pintilie), toate poartă „brandul” unui cineast plin de har și care-și va (re)manifesta excepția în 1985 cu *Adela*. Ecranizarea după romanul unic al lui Garabet Ibrăileanu avea să devină ea însăși o probă a unicității cinematografului.

A urmat *Umbrele soarelui*, ultimul film făcut înaintea deciziei de a părăsi România, realizat pe un scenariu de Ion Brad („am zărit afișul de la *Umbrele soarelui* în vitrina interioară a cinematografului Capitol” – mărturisește M.S.R.) și a cărui poveste i se pare a avea „unele puncte comune (inclusiv interpretul rolului principal) cu *Ochi de urs*, filmul lui Stere Gulea din 1983, după nuvela sadoveniană”.

Stabilirea în Franţa a cineastului român echivala cu întreruperea practic a carieirei sale artistice, rolul jucat într-un aşezământ cultural de la marginea Parisului de „instructor cinematografic” fiind departe de admirabila sa vocaţie.

În cartea noastră *Cinema, cinema, cinema* regizorul Dan Piţa aduce informaţii importante legate de drama reală a unui prieten artist pe care, după 1989, avea să-l determine, nu fără dificultate să-și reia în patrie activitatea cinematografică încheiată, din câte se știe, cu câteva filme în care, cum

Tuliu Drăgan (Ștefan Sileanu), prietenul care știe să asculte (*Adela*)

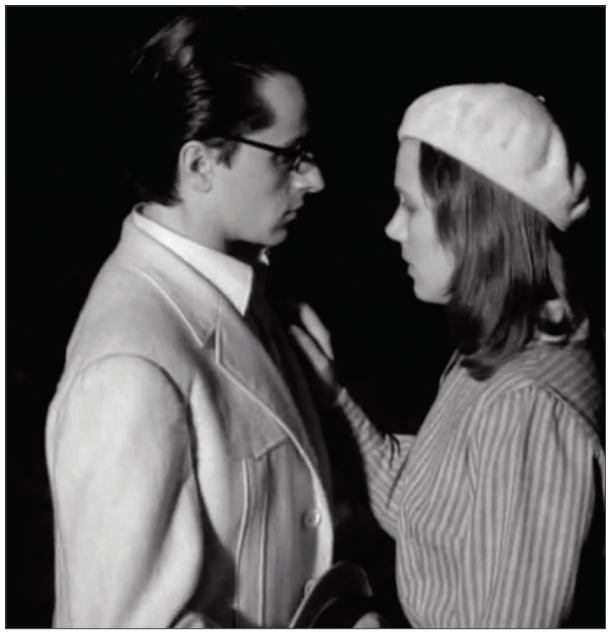
Afecţiune și poezie - Marina Procopie și George Motoi (*Adela*)

observa Calin Căliman, regizorul „s-a plasat permanent în interiorul dramelor aduse pe ecran". E vorba de *Somnul insulei* – ecranizare după *Al doilea mesager* de Bujor Nedelcovici, scriitor ce împărtășise aceeași experienţă pariziană a exilului, de *Scrisorile prietenului* (inspirat din proza stranie a lui A. E. Baconski), de *Craii de Curtea Veche* – după capodopera „declasării" a lui Mateiu Caragiale și de *Femeia în roșu*, romanul-experiment scris *à trois mains* de Mircea Nedelciu, Adriana Babeţi și Mircea Mihăieș, o poveste inspirată de emigraţia transoceanică. Este filmul prin care – cum admirabil va formula Marian Sorin Rădulescu, Mircea Veroiu se desparte de cinema „într-o prea tânără bătrâneţe".

Bucuros să pot semnala atari exprimări personale, nu pot să nu regret faptul că M.S.R. a preferat unei analize lărgite a filmografiei lui Veroiu sinteza critică a exegezei ce a însoţit timp de mai

JOHN RINGLING
WORLD

p. 14
Horaţiu (Claudiu Bleonţ) și Sarca (Gheorghe Visu) - extrem de diferiţi, extrem de asemănători în *Să mori rănit din dragoste de viaţă*



Horaţiu (Claudiu Bleonţ) și Maria (Mariana Buruiană) - un zâmbet pentru mai târziu

Fiul primarului - Dragoș Pâslaru într-un rol din aceeași familie cu cele din *Bietul Ioanide* și *Drumeţ în calea lupilor*

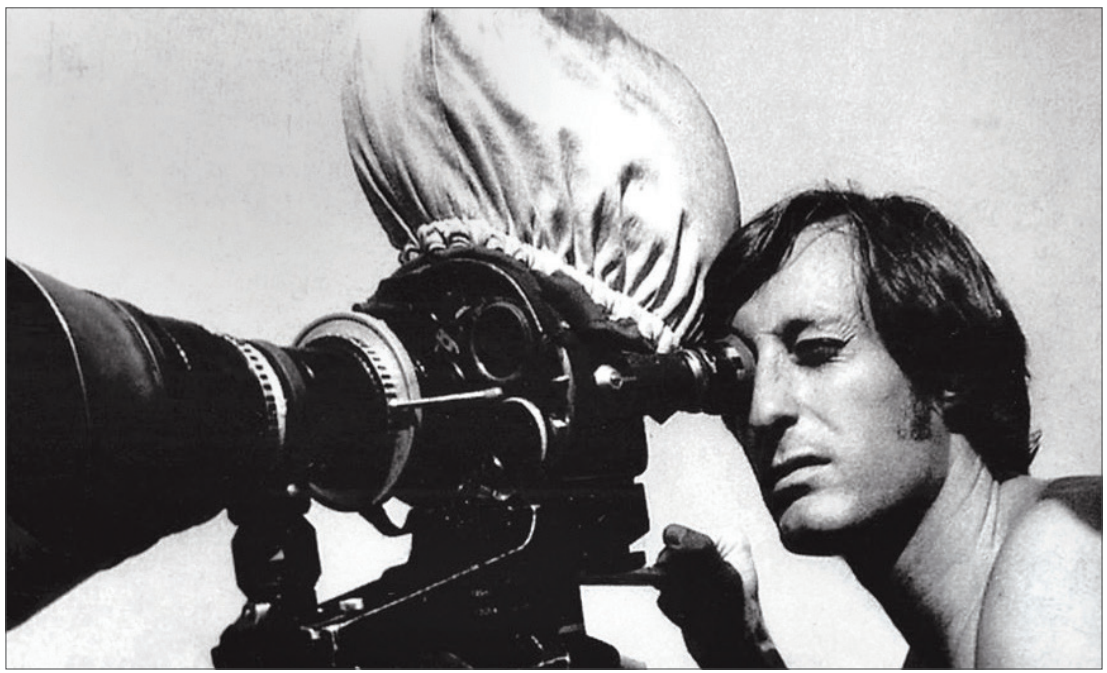
multe decenii creaţia regizorului. Astfel încât volumul pe care ni-l propune, cu o preţuire atingând veneraţia, este mai degrabă un „dosar Veroiu" decât o monografie critică originală.

Dar poate că tocmai în ideea apărării invulnerabilităţii unei opere extraordinare autorul a preferat să-și afle aliaţi în zeci de confraţi ce au scris cu profunzime și – chiar cu emoţie – despre filmele în cauză: Florian Potra, Ecaterina Oproiu, Eva Sârbu, Alice Mănoiu, Roxana Pană, Mircea Alexandrescu, Cristina Corciovescu, Valerian Sava. Sunt doar câţiva dintre criticii și istoricii noștri cinematografici care s-au apropiat de Veroiu cu o decizie și o seriozitate menite să ne gândim astăzi cu nostalgie la o veritabilă vârstă de aur a exegezei cinematografice românești.

Este așadar meritul incontestabil al lui Marian Sorin Rădulescu de a ne fi restituit – prin rememorarea filmelor lui Veroiu – o epocă istorică și culturală peste care nu se poate trece ușor decât dacă te urmărește blestemul suficienţei și al nepăsării.

În căutarea lui Mircea Veroiu

M-am întrebat nu o dată și mă întreb încă: ce anume trebuie (sau nu trebuie) să conţină un volum dedicat unui renumit regizor de altădată, mai ales atunci când coordonatele sale stilistice – pentru unii exagerat de „estetizante", de „calofile", de „statice" – nu se mai regăsesc în tipul de cinema de autor de la începutul mileniului trei, iar multora li se par desuete? Copleșiți de idei, copleșiți de învăţătură, artiștii ajung să (se) trădeze, să-și piardă, uneori ireversibil, discernământul. În ce măsură ar trebui atunci un comentator să fie critic, să identifice – acolo unde e cazul – lipsa discernământului autorului, însă fără să se comporte ca o instanţă care tranșează? Cum anume ar trebui să scrii pentru a-l reda pe autor precum este?



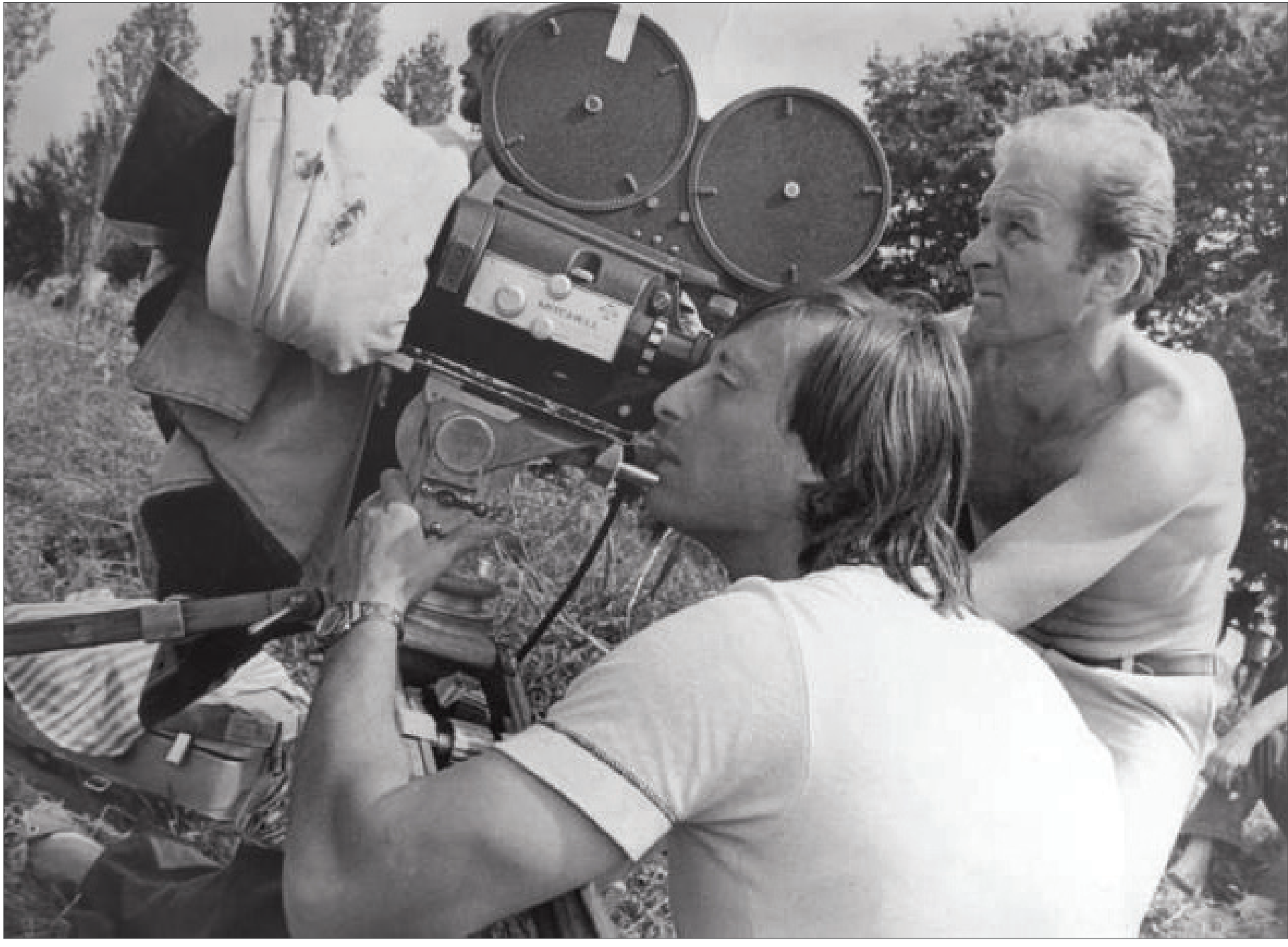
Mircea Veroiu, mereu preocupat de încadratură, de compoziţia unui cadru, nu doar de echilibrul său ca atare, ci și de „dimensiunea și dinamica dreptunghiului de realitate"

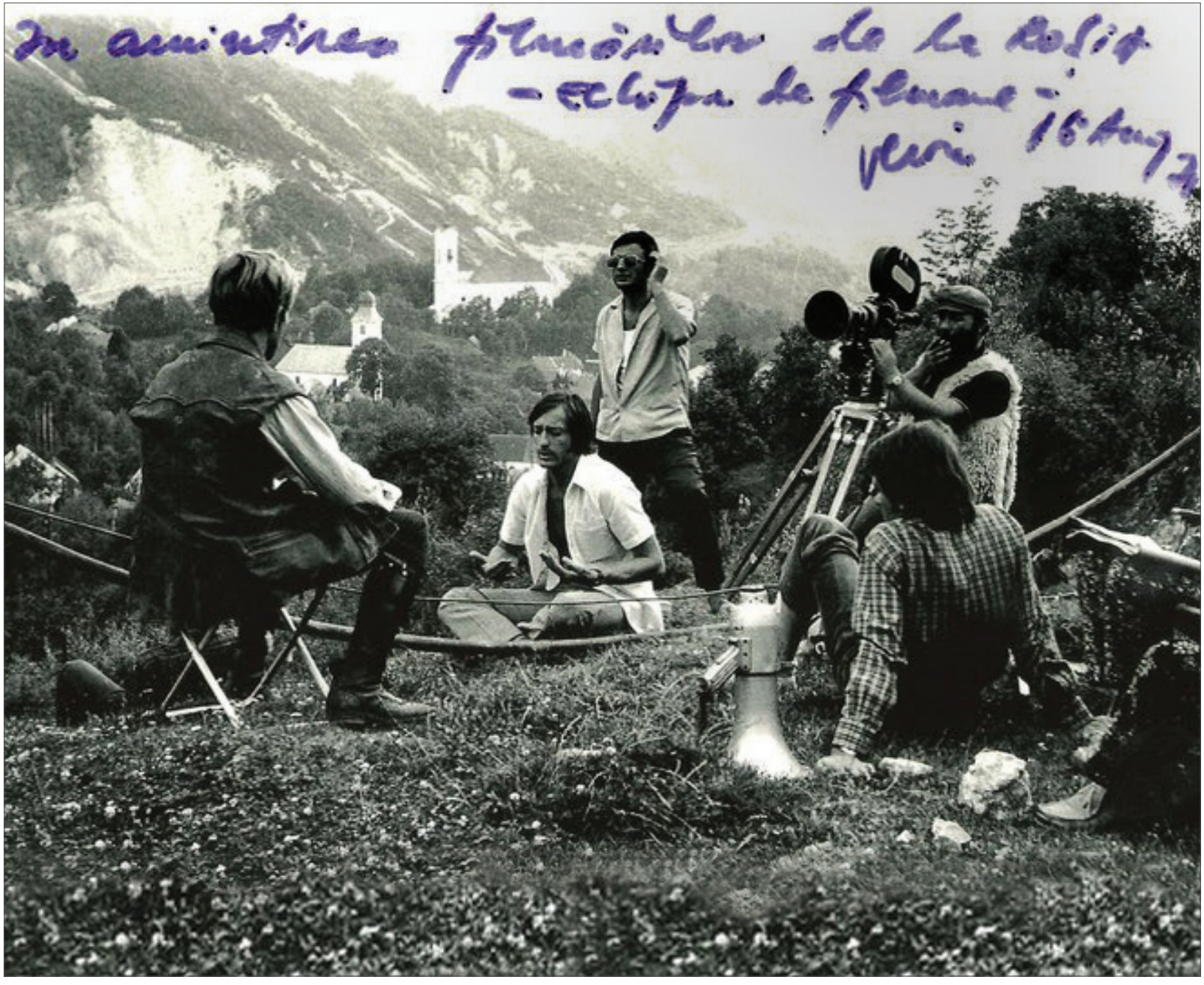
Un studiu asupra operei de o viaţă a unui artist e – la modul ideal – o căutare, un *quest*, o strădanie de a înţelege. Mai cu seamă în cazul lui Mircea Veroiu, un cineast atât de preocupat de fizionomii, de relaţiile dintre personaje, de ambianţă și decor, de felul în care decorul poate influenţa dramaturgia, de culoare și realitate plastică, de rolul muzicii în film, de – în fine – măsura artistică a regizorului ce transformă literatura în film. Prin toate acestea, filmele sale invită spectatorul să caute un alt mod de raportare la cinema decât cel oferit de practicienii de ieri și de azi ai *ciné-vérité*-ului, atât de sensibili la „farmecul feroce al realului".

Am rememorat în zig-zag filmele lui Mircea Veroiu și receptarea lor. O retrospectivă în amintirea sa ar putea include, pe lângă câteva titluri *evergreen*, o suită de fragmente – mai ample sau mai sumare – din aproape toate celelalte filme ale sale. Volumul de faţă, un fel de „dosar critic", îi recapitulează întreaga filmografie sub forma unui *play list* de comentarii anume selectate pentru a-l valoriza pe acest cineast român. Situat cu certitudine „deasupra propriei sale filmografii" și înzestrat cu „o ambiţie stilistică maximă", Veroiu a plătit epocii din vremea sa „un tribut incomparabil mai bine filtrat decât în marea majoritate a peliculelor" (Valerian Sava). Din vremea sa, pentru că orice operă se cuvine studiată, înţeleasă, apreciată (și) în contextul epocii în care a fost creată. În cazul lui Mircea Veroiu, anii 70 – 80[1] (în care nu se putea glumi cu cenzura ideologică a partidului unic) și o parte din anii 90.

1. În 1980, Dan Piţa consideră că filmele românești izbutite din anii 70-80 „dau o nouă și încurajatoare direcţie filmului românesc de actualitate, printr-o îmbinare armonioasă între fondul de idei și problemele pe care ele îl conţin și felul în care ele sunt concepute și realizate cinematografic, printr-o tratare realistă a mediului din care provin eroii, înlăturându-se astfel falsul și artificialul; calităţile lor sunt generate în mare parte de voinţa celor care le-au făcut (independent oarecum de voinţa producătorilor), a efortului regizorilor". Alexandru Tatos constată că lista premierelor din anii 70-80 debutează cu *Reconstituirea*, „un moment de vârf, neegalat ulterior" și se continuă cu „o cantitate atât de mare de maculatură", astfel că se întreabă care sunt cu adevărat filmele noastre reprezentative: „masa informă de pelicule decolorate, tributare simplismului ultrasupărător, turnate cu o perseverenţă demnă de o cauză mai bună, după aceleași tipare de mult perimate, sau cele câteva titluri de excepţie care răsar pe ici pe colo și pentru că sunt atât de rare ni se par mult mai importante decât sunt în realitate?". Leopoldina Bălănuţă acuza „absenţa problemelor de fond ale realităţii" din filmele românești: „Scurmăm la suprafaţa realităţii, nu forăm în adâncul ei. Oglindim niște imagini ale vieţii. Dar arta nu este oglinda realităţii, ci interpretare a ei."

p. 19
Mircea Veroiu - în căutarea operatorului total




Dr aminata fluoèse de la Rosée
- eclipse de fleuve -
Paris 16 Aug 7

p.20
După încheierea filmărilor
la *Duhul aurului*

Mircea Veroiu pas cu pas

La începutul anilor 70, puteai număra pe degete filmele românești de autor (sau de artă) ce propuneau solide viziuni regizorale. Apăruseră *Moara cu noroc, Viaţa nu iartă, Erupţia, Valurile Dunării, Când primăvara e fierbinte, Comoara din Vadul Vechi, Pădurea spânzuraţilor, Duminică la ora șase, Anotimpuri, Poveste sentimentală, Ultima noapte a copilăriei, Meandre, Gioconda fără surâs*. Altele (*Reconstituirea*, *Prea mic pentru un război atât de mare* și *Canarul și viscolul*) rulau (de puțină vreme și pentru puțină vreme) pe ecrane, iar două din filmele lui Mircea Săucan (*Ţărmul nu are sfârșit* și *100 lei*) nici n-au ajuns în sălile de cinema.

Tânărul Veroiu dorea să polemizeze cu celelalte filme românești (care constituiau majoritatea) – „titluri date unor kilometri de peliculă pe care sunt impresionate chipurile actorilor” și care, adăuga regizorul în 1974, „în lipsa subiectului, a tehnicii cinematografice elementare, lasă totul în seama actorilor”. Șase ani mai târziu, Dan Piţa constată aceleași carențe: „Scenarii false, cu carențe vizibile de la prima lectură, fără probleme adevărate, umane – capabile să ne intereseze pe noi înșine, ca autori și mai ales să intereseze publicul, critica, lumea – sunt lansate în producţie cu cea mai mare ușurinţă, ele oferind numai bifarea cifrelor de plan, pentru fiecare casă de filme în parte, neexistând responsabilitatea eșecului și a rebutului din partea celor care le-au produs”.

În studenţie, Mircea Veroiu realizează câteva scurt-metraje – *Dimineaţa, Preludiu, Cercul* – remarcate pentru construcţia dramatică foarte echilibrată și pentru felul în care, pornind de la o „situaţie plastică”, regizorul construiește „cadru după cadru, treptat, cu disimulată migală, un sentiment”. Câteva gesturi și detalii dau ritmul și tonul ambianţei ce va produce sensul. Eva Sârbu: „Ambianţa aceasta de tușe și gesturi tinde spre un ritm vizual plastic, iar sensul ei nu este o idee, ci o stare, traductibilă ulterior în idee. Şi probabil că îl va surprinde afirmaţia, ideile lui au ceva de romantic modern. În orice caz, asemeni filmelor lui Dan Piţa, filmele lui Mircea Veroiu există

în scenariu doar în formă embrionară, câştigându-şi spectatorul numai odată puse în cadru, în ritm, în imagine." George Littera: „*Cercul*, densă și lapidară parabolă, anunţă în Mircea Veroiu un cineast înzestrat în egală măsură pentru filmul de suspens, cu simţ ritmic infailibil, ca și pentru filmul de atmosferă. Scriitură elegantă și severă putere de invenţie plastică."

După scurt-metrajele din studenţie, Mircea Veroiu participă la realizarea unui documentar, *Apa ca un bivol negru*, ce înregistra urmările inundaţiilor din Ardeal din 1970. George Littera: „Un film grav și calm care asociază exactitatea reportericească cu pasiunea reflecţiei, documentul crud cu vibraţia lirică, descrierea voit rece a faptului cu emoţia copleșitoare a confesiunii, constatarea cu implicarea". Este manifestul „generaţiei 70" (Piţa, Veroiu, Demian, Tănase, Mărgineanu ș.a.), din care – peste câţiva ani – vor mai face parte Mircea Daneliuc și Alexandru Tatos.

Mircea Veroiu și Iosif Demian la Roșia Montană, în piaţa din faţa cârciumii din *Fefeleaga*, aşteptând să se oprească ploaia

Apa ca un bivol negru -
patetic, dar nu melodramatic

În 1971, Mircea Veroiu și Dan Pița intră în producție cu un film în mai multe episoade, intitulat *Munții noștri aur poartă*, inspirat din povestiri de Ion Agârbiceanu. În cele din urmă, proiectul „la patru mâini" – filmat de Iosif Demian[1] – va fi difuzat în două părți. Pentru Valerian Sava, *Nunta de piatră* și *Duhul aurului*[2] reprezintă „stația-pilot a cinematografului românesc din secolul XX",

1. Într-un text publicat de Silvia Kerim în cartea sa, *Mircea Veroiu – Ultima vară a tinereții*, Iosif Demian schițează portretul unei generații „mânate de aceleași gânduri", al unor cineaști pe care-i unea pasiunea comună pentru cinematograf: „Vorbeam film fără încetare, mâncam film pe pâine și când pâinea se termina, doar film, pe săturate. Ieșeau treptat la iveală caracterele noastre, veleitățile, afinitățile, convingerile și, printr-o coincidență fericită, absolut unică, intențiile noastre se completau, se contopeau, de parcă deveniserăm unul și același."

2. Roxana Pană observă că abia în „fantasticul interior" cinematograful „respiră, în momentele sale antologice, aerul tare al înălțimilor artei adevărate". În tradiția începută cu *Moara cu noroc*, fantasticul din *Nunta de piatră* și *Duhul aurului* „sondează, cu un plus de expresivitate la nivelul imaginii, fantasticul interior sau coșmarul lăuntric".

Nunta de piatră și *Duhul aurului* - „stația-pilot a cinematografului românesc din secolul XX" (Valerian Sava)

„punctul maxim al travaliului de recuperare a timpului pierdut și de anvizajare a celui viitor, în dublul efort de întoarcere la sursele artei ecranului, la fotografie și fotogenie". Criticul remarcă filiații de adâncime cu predecesori iluștri (Stiopul, Săucan, Iliu, Ciulei, Mihu, Marcus) și consideră că aceste patru mediu-metraje „vor fi depășite, în multe registre, de lung-metrajele turnate ulterior, dar nu și la capitolele omogenității desăvârșite și pregnanței revelatorii". Dimensiunea polemică a *Nunții de piatră* este remarcată și de Alexandru Ivasiuc: „După atâtea filme neriguroase, prolixe, încărcate de pseudobaroc", Veroiu și Pița „se luptă nu numai cu lipsa de rigoare și cu aluviunile,

dar și cu diversitatea, ba chiar cu cuvântul". Gustul lor „atât de ales" și rafinamentul „atât de înalt" surprinde, printr-o mare economie de mijloace, gesturi umane ce devin „sacerdotale". Ivasiuc acuză un minus de „fantezie" și „diversitate", salutând însă felul în care „suferința, sub presiunea rigorii, devine hieratică și bizantină".

7 zile (1973), „un film de bravură regizoral-imagistică, pe o tramă de spionaj industrial" (Bujor Râpeanu), este debutul lui Mircea Veroiu – ca independent – în lung-metraj. Alice Mănoiu îl socotește „un film inteligent și tandru, fără prejudecăți, într-un gen în care prejudecata pistolarului fără frică face ravagii curente". Remarcând renunțarea la verosimil în favoarea virtuozității stilistice, Mircea Alexandrescu îl laudă pentru „exprimare aleasă, stil, expresivitate plastică", dar crede că un regizor nu trebuie să se preocupe numai de felul *cum* spune, ci și de *ceea ce* spune. Pentru Valerian Sava, *7 zile* este un „policier privat de dinamism" cu „viață intelectuală dedramatizată" – „o ecuație

Nunta de piatră - „concizie și eleganță, metaforă cosmică și desfășurare epică, sublimare narativă și reducere la esențial" (Eva Sîrbu)

Mircea Veroiu, Dan Piţa, Dorin Liviu Zaharia, Iosif Demian ș.a. la un spectacol de gală cu *Duhul aurului*

și o simbioză cărora regizorul le va fi savurat de la prima intuiţie efectele, prea rare și fără concurenţă în perimetrul proxim, pentru a nu-i fi insuflat un sentiment aparte de certitudine și liniște". „Concurenţa" avea să apară abia odată cu *Ediţie specială*, *Un om în loden* și *O lacrimă de fată*.

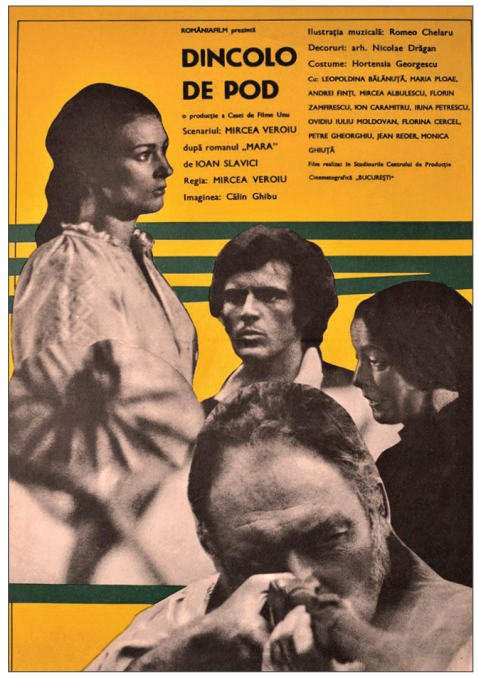
În 1975, Veroiu aduce în discuţie cu *Hyperion* „impulsurile mitului și ipotezele S.F." (Florian Potra). Regizorul, după propria declaraţie, și-a dorit „o ficţiune cu premise ştiinţifice plauzibile" în care personajele au „hainele modei de azi", „un *love story* între o femeie matură şi o imagine – imaginea unui bărbat dispărut cu 20 de ani în urmă, într-o explozie nucleară", o iubire stranie și imposibilă consumată pe „orizontul fragil care desparte – sau nu desparte – realul de fantastic".

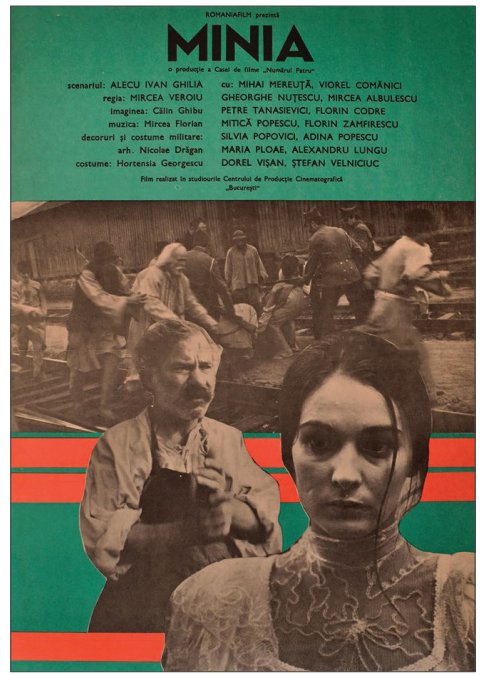
În 1976, Mircea Veroiu ajunge pe ecrane cu *Dincolo de pod* – „un regal de frumuseţe plastică, o minunată galerie de tablouri vivante, o superbă victorie a imaginii, o tratare romantică nu romanţioasă, tragică nu dramatică a *Marei* lui Ioan Slavici" (Eva Sîrbu). Dacă pentru Alice Mănoiu, Mircea Veroiu este „un om de film cu o atitudine constant-creatoare faţă de litera scrisă", Florin Potra îi reproșează, dimpotrivă, „neputinţa de a crea viaţă filmică, echivalentă sau de sine stătătoare, în prelungirea (sau nu) a lumii retrăite autentic de scriitorul de la Șiria".

În 1977, Veroiu filmează *Mânia*, o frescă istorică a răscoalei țărănești din 1907, singurul său film despre care mărturisea că este „cu adevărat nereușit, în care nu există fond, ci numai formă". Ecaterina Oproiu: „Filmul n-are relief. N-are densitate. N-are atmosferă. N-are fior. Figurația se vântură prin spatele actorilor fără nici un dumnezeu, iar când nu se mișcă stă într-o amorțire inexpresivă, stângace, incredibil de stângace." *Mânia* este încă una din „partidele" în care Veroiu „a jucat în deplasare" și care, „deși conțin momente admirabile, erau dinainte și din proprie inițiativă pierdute" (Valerian Sava).

Între oglinzi paralele, din 1979, preia câteva teme și situații din opera lui Camil Petrescu, însă și acest demers e întâmpinat, în general, cu rezerve de critică. Iosif Demian (directorul de imagine devenit între timp regizor) remarcă la *Între oglinzi paralele* „încercarea de a picturaliza o lume[3]

3. Arhitectul Ștefan Antonescu, autorul decorurilor la *Între oglinzi paralele*, despre funcția decorului și despre colaborarea sa cu Mircea Veroiu: „El înțelege că semnul scenografic poate comunica, prin el însuși, o încărcătură de informații, care trebuie să completeze trama filmului. Există o întreagă poveste, o întreagă istorie inclusă într-un anume cadru scenografic. A recunoaște într-un film un mediu arhitectural mi se pare a fi o condiție esențială a scenografiei. Un oraș trebuie să fie recunoscut pentru istoria inclusă în el, ca mediu arhitectural ce aparține unei anume societăți într-un anume moment istoric. Eu cred în realismul scenografiei, care poate, de cele mai multe ori, salva întregul film de la fals."





și, totodată, încetinirea ritmului de analiză epică și socială datorită preocupării autorului pentru analiza plastică în care se remarcă o serie de portrete ale actorilor".

La sfârșitul anilor 70, Dan Pița și Mircea Veroiu – prin superproducția *Ardelenilor*[4] – cunosc „una din cele mai spectaculoase evoluții din cinematografia românească, în sensul rezolvării unei contradicții proprii experiențelor artistice anterioare ale celor doi regizori: comunicarea relativ restrânsă cu publicul" (Valerian Sava). *Artista, dolarii și ardelenii* (1980) rămâne filmul lui Veroiu cu cei mai mulți spectatori.

Imensul succes la public al *Ardelenilor* îl propulsează din nou pe Mircea Veroiu în primele linii ale cinema-ului românesc din prima jumătate a anilor 80. *Semnul șarpelui* (1982), „realist prin atmosferă și structură narativă, nu dezminte nici vocația regizorului pentru meditația poetică, pentru arta filmului înțeleasă ca elevată metaforă a existenței" (Alice Mănoiu).

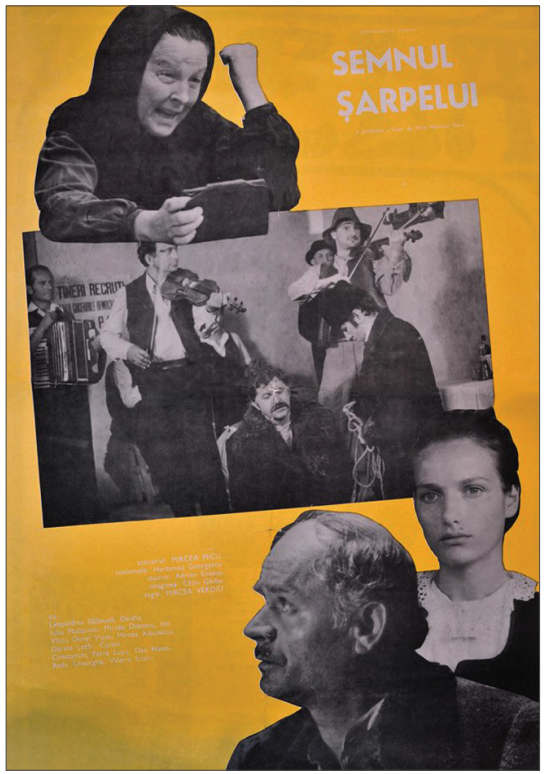
La începutul carierei sale, Veroiu declara: „Eu sunt un regizor foarte operator și cel mai bine ar fi să

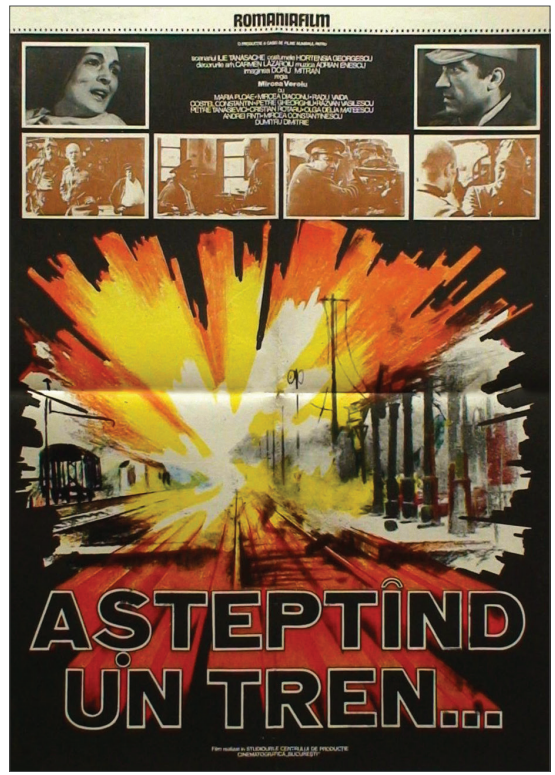
4. *Profetul, aurul și ardelenii* (1978, regia Dan Pița), *Artista, dolarii și ardelenii* (1980, regia Mircea Veroiu), *Pruncul, petrolul și ardelenii* (1981, regia Dan Pița).

pot să filmez iar și iar cu operatorul pe care-l știu de ani și care mă știe la fel, dincolo de obstacolele care ne sunt comune sau separate." *Semnul șarpelui* pune capăt excelentei colaborări – de peste un deceniu – dintre Mircea Veroiu și directorul de imagine Călin Ghibu[5]. Mereu preocupat de încadratură, de compoziția unui cadru, nu doar de echilibrul său ca atare, ci și de „dimensiunea și dinamica dreptunghiului de realitate" pe care le cuprinde, Mircea Veroiu a căutat ca directorul de imagine al filmelor sale să fie „operatorul total", „operatorul invulnerabil sau poate chiar artist", „cel care face, în sensul că execută, mișcarea de aparat, cel care face, în sensul că ordonează lumina și deci o bună parte a atmosferei din cadru".

Așteptând un tren (1982) păstrează unitatea clasică de loc, timp și acțiune: o zi și o noapte la început de septembrie 1944, într-o gară izolată ce adăpostește câțiva soldați baricadați ce se confruntă

5. După despărțirea de Mircea Veroiu, Călin Ghibu a colaborat strălucit cu Mircea Daneliuc, Nicolae Mărgineanu, Alexandru Tatos, Dan Pița, Lucian Pintilie.





cu un detașament al armatei hitleriste. Este prima colaborare a lui Veroiu cu operatorul Doru Mitran[6], un alt remarcabil plastician.

În vara lui 1983, *Sfârșitul nopții* a trecut aproape neobservat. Pornind de la un subiect pe care un regizor sensibil la ritmurile și umorile balcanice l-ar fi povestit mai cinic, mai naturalist, Veroiu preferă să vorbească despre posibila comuniune de gând dintre un procuror omenos (Mircea Diaconu) și un vatman în culpă (Gheorghe Visu).

În *Să mori rănit din dragoste de viață* (1984) surprinde ocolirea obișnuitelor clișee din filmele cu „romantici revoluționari". Semnificația reiese nu „sub forma unor abstracte idei apriorice, ci a unei continue revelații, ce lasă liberă izbucnirea spontană a vieții", în timp ce „dinamica

6. Începutul colaborării cu Mircea Veroiu este un „pas hotărâtor" pentru Doru Mitran, care – crede Constantin Pivniceru – „abia acum devine el însuși, impunând o imagine de factură clasică, economicoasă în mișcări de aparat, fluentă în modalitatea de iluminare, dacă hârtia suportă comparația, o imagine de tip hollywoodian, impecabilă plastic, ireproșabilă tehnic".

fiecărui cadru conţine urzeala epocii, dar și o anume tensiune specială, foarte modernă, a unui cinema care nu se mulţumește să înregistreze liniștit curgerea vieţii, ci o violentează, dintr-un racursi al prezentului" (Alice Mănoiu).

Adela (1985), inspirat din romanul omonim de Garabet Ibrăileanu, este „un film gândit și împlinit cu fineţea pe care o presupune orice gen miniatural" (Eugenia Vodă). Aici, „desenul este înmuiat cu ajutorul filtrelor de difuzie" și „culorile sunt pastelate, picturale, evocând parfumul unei societăţi revolute, evitând cu grijă ostentaţia ilustraţionismului" (Constantin Pivniceru).

În *Umbrele soarelui* (1988) „nu primează structura epică, ci – avea să declare Ion Brad, autorul scenariului – analiza psihologică, aprofundarea câtorva situaţii în care personajele principale își relevă, uneori prin minimum de acţiuni, dar prin trăiri de mare intensitate, toată bogăţia sufletească". Opţiunea regizorului: „poemul dramatic, formulă perfect justificată în acest film".

Imediat după *Umbrele soarelui* (pe care nu a apucat să-l termine), pe când făcea prospecţii pentru filmul după Camil Petrescu[7] (avea să-l regizeze Șerban Marinescu) și următor primirii călduroase la câteva festivaluri și retrospective în Occident[8], Mircea Veroiu se stabilește pentru câţiva ani în Franţa. După 1990 se reîntoarce în ţară și – sub semnul unui travaliu din ce în ce mai dezorientat, mai declarativ, chiar dacă la fel de fidel faţă de „rigoarea decupajului, acurateţea stilistică” și voinţa de rafinament cinematografic” (Eugenia Vodă) – regizează patru lung-metraje și un film TV. Nicolae Mărgineanu: „Nu mai era același om, nu mai avea încredere în el, era temător, era suferind. Și nu mă refer neapărat la suferinţa fizică, la boala cumplită de care nu putea scăpa. Mă refer la suferinţa lui sufletească. Era foarte marcat de dramele prin care trecuse.” Occidentul, unde nu realizase niciun film, nu i-a oferit nici pe departe traiul la care visa[9].

---

7. La acest film (care avea să se numească *Cei care plătesc cu viaţa*), Mircea Veroiu a căutat – împreună cu scenograful Călin Papură – un „mediu-pesonaj”. L-a aflat în arhitectura de la trecerea dintre secolele XIX și XX, sub formă de „ancadramente metalice, ferestre canelate, lumină, multă, în care personajele să se miște ca în mari cuști de sticlă, puternic luminate din afară – acel *din afară* în care se vor contopi destinele lor în cele din urmă”.

8. În 1985 i-au fost pezentate opt filme în cadrul Festivalului filmului de autor de la San Remo, iar în 1986 i s-au prezentat șapte filme la Festivalul de la La Rochelle; numeroase articole în publicaţii italiene (*Il Tempo, Corriere della Serra*) și americane (*Variety*); ample secţiuni dedicate operei sale în *Dictionnaire du Cinéma* (Larousse, 1986) și în *International Film Guide 1987*.

9. Mircea Veroiu despre apropierea, în Franţa, de afacerea costisitoare care este filmul: „Absolut imposibilă. Probabil că asta presupune un

Mirii (Dragoș Pâslaru și Ana Ciontea) din *Umbrele soarelui*

Câteva scrisori din exil dau la iveală un artist măcinat de boală, singurătate și sărăcie. Iar răul cel mare este că a rămas fără „jucărie" (adică posibilitatea de a filma), după cum i se plângea amicului său Petre Bokor într-o epistolă: „Dacă te sună [Adrian Enescu[10] - n.a.] de pe undeva din străinătate sau dacă îi scrii, spune-i din partea mea că el a avut dreptate: Jucăria nu trebuie lăsată cu nici un preţ, chiar cu niciunul. Căci e nenorocire mare, fără."[11] Lăsarea „jucăriei" în schimbul iluzoriului „confort occidental" a fost urmată de subita declanșare a bolii necruţătoare.

sistem relaţional pe care eu nu-l aveam. Nu sunt un om care să știe să bată pe la uși, să-și facă relații. Dar faptul că un regizor cu „intrare" mult mai bună decât a mea, cum e Pintilie, recunoscut regizor de teatru, n-a făcut film în Franța, demonstrează că poarta aceea nu se deschide. Sau poate că cineva o va deschide, vreodată. Eu, unul, n-am reușit..." (Eugenia Vodă, *Scurte întâlniri*) Totuși, în anii 80, Radu Gabrea a realizat două filme în Germania (*Fürchte dich nicht, Jakob*; *Ein Mann wie Eva*).

10. Adrian Enescu a compus muzica la cel dintâi lung-metraj al lui Veroiu și este autorul unor compoziții variate pentru tipologii variate (în care a folosit orchestră simfonică mare, muzică de cameră, experimentală, jazz, lieduri, balade, muzică electronică, pop etc.) la toate filmele realizate de Veroiu în anii 80, precum și la primul realizat după întoarcerea în țară. Colaborarea lor avea să fie egalată doar de (cel puțin) la fel de fructuoasa colaborare dintre Enescu și Dan Piţa (din anii 70-80).

11. Silvia Kerim, *Mircea Veroiu – Ultima vară a tinereții*.

Dacă suferința pe care o va fi cunoscut Mircea Veroiu era din aceea „care destramă” sau „care zidește ființa întru ființă” (Lucian Blaga) nu putem ști. Pe patul de moarte, regizorul (care ajunsese „mai degrabă o fantomă”) a preferat preotului, spovedaniei și cuminecării prezența exuberantă a iubitei sale din tinerețe (Silvia Kerim) și compania lui Gelu Netea – „marele prieten nevoit să asculte”. Acestuia, Veroiu avea să-i spună, atunci când i s-a propus să se mărturisească: „Lasă-le încolo de ritualuri. Cu barba pe care o ai acum îmi poți fi duhovnic. Ba chiar te numesc părintele Zosima. Niciunui alt părinte nu i-aș fi mărturisit mai multe decât ți-am mărturisit ție. Plus că e pe gratis…”.

Prietenul său de o viață i-a rămas credincios până la capăt. În dimineața zilei de 26 decembrie 1997, la ora 9, i-a pus mâna pe piept, i-a simțit în podul palmei ultima bătaie de inimă și i-a aprins lumânarea creștinească. „Despre fumul de la Crematoriu – adaugă „părintele Zosima” – nu vreau să spun nimic. Nu a fost nici un fum. A fost un curcubeu ce s-a ridicat deasupra unui suflet. Sufletul prietenului meu. Ca o obsesie a Prieteniei. Temă care pe Mircea l-a obsedat toată viața. În toate filmele sale. În toate amintirile mele.”

Anii 70. Nunta de piatră. Începutul unui program estetic

Apa ca un bivol negru (1971)

Inspirat din tragedia provocată în 1970 de inundaţiile din Ardeal, documentarul artistic *Apa ca un bivol negru* avea să marcheze lansarea unei noi generaţii de cineaşti. Multe din filmele acestei generaţii aveau să definească profilul cinematografiei româneşti în următorii douăzeci de ani[1]. Principalii autori: Dan Piţa şi Mircea Veroiu, alături de operatorii (deveniţi, în a doua jumătate a anilor 70, regizori) Iosif Demian[2], Nicolae Mărgineanu şi Dinu Tănase. Filmul, care a stat un an în cutii (pentru a nu înrăutăţi starea de spirit afectată de catastrofa inundaţiei), este „matur în gândire şi expresie", „artistic patetic, fără a deveni vreodată melodramatic, sforăitor, formal sau cerşetor de milă". Verdictul criticului este la superlativ: *Apa ca un bivol negru* „conţine mai multă gândire cinematografică, mai multă tehnică de sugestie şi mai multă

1. Gelu Ionescu: „Se văd, limpede, câteva temperamente diferite: unul mai crud, mai apt să arate mizeria şi cruzimea soartei, altul mai liric, mai intimist şi sensibil la amănunte (dar nu cele de recuzită obişnuită), un altul poate mai epic, mai atent la „caz" şi încadrarea lui; se poate observa o stilistică uneori aplicată către estetizant, de bună calitate însă, o alta care tinde către „şocul" imaginii–simbol. Acest debut prin adevăr este cel mai frumos pe care I-am avut. El nu trebuie uitat niciodată, de niciunul din cei care au contribuit la naşterea lui. Dacă cinematografia română va da ceea ce acest film promite, atunci să botezăm această generaţie: generaţia inundaţiei. Să sperăm în ea şi mai ales în faptul că ei vor şti să privească adevărul şi să-l primească, la succes sau la eşec, şi din partea celor ce le judecă filmele, numai şi numai în speranţa că ele vor fi filme adevărate. Nu ştim, firește, ce va da fiecare din autori atunci când vor lucra cu ficţiunile, cu actorii, cu scenarii date, ştiute de acasă. Dar dincolo de speranţe există aici o demonstraţie de talent neîntâlnită încă în cinematografia noastră."

2. Iosif Demian: „Trebuie să recunosc, Dan Piţa a fost iniţiatorul şi instigatorul aproape al tuturor proiectelor grupului care începuse să prindă contur. Aşa a fost în timpul inundaţiilor devastatoare din primăvara lui 1970. Ne-am adunat în grabă un minimum de bagaje – precum cei care fugeau de viitura apelor, cu deosebirea că noi ne îndreptam în direcţie opusă, adică înspre apele dezlănţuite, cu intenţia clară de a înfrunta dezastrul. Grupul nostru crescuse în număr, ne mânau aceleaşi gânduri. De scenariu sau de mizanscenă, de cadre şi mişcări savante de aparat, nici că putea fi vorba. Trebuia să luăm decizii acolo, fără ezitări, fără repetiţii sau duble. E un alt gen de cinema, la care poţi să aderi sau nu, şi nicio clipă nu trebuia să uităm că ne puneam pe noi în pericol. Ajunşi în faţa primelor sate rase aproape complet de furia apelor, ne-am împărţit în două echipe. Nu voiam să ne scape nimic din cronica unui dezastru greu de imaginat, nemaivăzut până atunci."

p. 36
Mircea Veroiu cu Ovidiu Iuliu Moldovan pe platoul de filmare la *Somnul insulei*

Prin deosebitul acces la semnificaţii al autorilor, acest film a reuşit să spună despre omul de astăzi mai mult decât majoritatea filmelor noastre de actualitate" (Eva Havaş)

dorinţă de exprimare originală decât tot restul filmelor noastre de actualitate la un loc (cu excepţia *Reconstituirii*)".

Prin „descentrare" şi lipsa de fabulaţie, printr-un contact direct, documentar, cu materialul de viaţă, prin „ostracizarea personajului conceput tradiţional" şi prin „continue schimbări spaţio-temporale", *Apa ca un bivol negru* propune, viabil, o „alternativă la cinematograful tradiţional" (Florian Potra), o experienţă singulară în contextul cinematografului românesc de până atunci. Unul dintre realizatori spunea, nu mult după ce se întorsese din regiunile sinistrate: „Italienii au trecut prin război ca să poată crea neorealismul. Perioada aceasta a fost războiul nostru".

Valerian Sava: „Câtă formă sensibilă, articulată – atâta artă, atâta prezenţă reală în societate.

„Reportajul la faţa locului,
printre ape şi noroaie, printre
dărâmături şi lacrimi”
(Eva Havaş)

Restul este impostură. Iată crezul pe care-l bănuim în acest mediu-metraj realizat, evident, din proprie iniţiativă de către echipa de absolvenţi ai IATC. Ei ne reamintesc că cinematograful este adevăr de 24 ori pe secundă, dacă amendăm formula lui Godard în sensul că artistul, cu aderenţele lui intime la destinul unei umanităţi, cu opţiunile lui, cu puterea lui de a recrea realul, este parte integrantă din adevăr. Filmul uimeşte prin certitudinea talentului, prin evidenţa adevărului, prin claritatea concepţiei, prin promptitudinea gestului civic însoţit de discreţie şi acoperit în întregime de interesul estetic. El uimeşte, în context, prin normal.”

George Littera: „Filmat pe viu, în tensiunea ascuţită a momentului, sub impulsul senzaţiilor, impresiilor imediate, încă nedecantate”, acest documentar de debut colectiv e „dictat de realitate”, „scris cu un condei grav şi calm, care asociază exactitatea reportericească cu pasiunea reflecţiei,

documentul crud cu vibraţia lirică, descrierea voit rece a faptului cu emoţia copleşitoare a confesiunii, constatarea cu implicarea".

Iosif Demian, director de imagine: „Trebuie să compun riguros până la detaliu fiecare imagine, să elimin tot ce e de prisos (de aceea consider fotografia și pictura singurele puncte de plecare din profesia noastră). Eu înţeleg să „compun" și lipsa de compoziţie. La *Apa ca un bivol negru* mi-am propus unghiuri de filmare aparent incomode, am compus cadre într-un permanent dezechilibru, am căutat elementul șocant în fiecare imagine statică, încercând să reţin un detaliu sau o privire din mulţimea de imagini ce ne copleșeau. Am refuzat filmarea din mână, foarte posibilă într-o asemenea împrejurare și cred că imaginea a câștigat posibilitatea unei analize mai profunde. Iar acolo unde „întâmplarea" ne domina, a trebuit s-o acceptăm numai în măsura importanţei ei pentru noi. Ar fi rezultat, altfel, efecte parazite independente de înţelegerea noastră a evenimentelor..."

Echipa de realizatori a izbutit o experienţă rodnică prin încercarea de a transcrie cinematografic drama unei realităţi și de „a restitui aparatului de filmat o demnitate fundamentală – cea a mărturiei"

(George Littera). Principalul merit al acestui film „pornit din inimă, izvorât din conștiința nevoii de a fi prezenți" este că înregistrează angajarea morală a celei mai tinere generații de cineaști din România, o generație – adaugă George Littera – „dornică să respingă evazionismul și vechile superstiții locale, hotărâtă să vorbească despre viața celor în mijlocul cărora trăiește, acum, aici".

Nunta de piatră (1973)

Deși filmările au avut loc în vara anului 1970 și pe generic figurează anul 1971 (când este definitivată copia standard), premiera este aprobată abia în ianuarie 1973. Dublul debut în lung-metrajul de ficțiune al regizorilor Mircea Veroiu (segmentul *Fefeleaga*) și Dan Pița (segmentul *La o nuntă*), avea să propună „un cinematograf de substanță, de esență și de ținută" (Eva Sîrbu).

Ecaterina Oproiu remarcă apariția unui „cuplu siamez", la *Nunta de piatră*: Pița și Veroiu.

Fefeleaga și calul orb: „Apoi, cu coșărcile pline, pornesc amândoi, încet, la deal" (Ion Agârbiceanu)

Colaborarea lor avea să impună „o reînnoire manifestă a limbajului cinematografic”, „un timbru nou”. Noutatea „a scandalizat pe unii și entuziasmat pe alţii”, având „un efect de șoc”, mai ales după succesul înregistrat la Cannes[3].

Mircea Veroiu: „Filmul nostru, care necesită destulă răbdare pentru a fi vizionat, se înscrie poate în direcţia filmului „eseu”, și, deși e cam riscant termenul, chiar de „experiment”. Dan Piţa: „Filmele lui Iulian Mihu, Manole Marcus, Lucian Pintilie, Mircea Săucan, Liviu Ciulei și Radu Gabrea – iată pentru mine reperele acestui peisaj. Mă gândesc la modul în care ei utilizează mijloacele tehnice în transmiterea ideilor artistice și la grija pentru caracterul plastic în filmele lor. Eu cred, fără modestie, că de fapt nu facem altceva decât să continuăm un drum început de ei.”

Eva Sîrbu vede în *Fefeleaga* și *Vâlva băilor* „marele film rămas reperul unei biografii personale, dar și al uneia naţionale”. *Nunta de piatră* și, doi ani mai târziu, *Duhul aurului*, ne-au plasat pe drumul „unei stilistici moderne și totodată naţionale”, ale cărei repere sunt „concizia și eleganţa, metafora cosmică și desfășurarea epică, sublimarea narativă și reducerea la esenţial”.

Naraţiunea din *Nunta de piatră*, cu puţine personaje, surprinde lumea locuitorilor din zona auriferă a Ţării Moţilor de la începutul secolului XX. Identitatea culturală românească, adesea definită cu exagerată emfază, ni se dezvăluie acum pentru întâia oară printr-un demers aproape ritualic, lipsit de reconstituiri artizanale, sub forma poeziei unei lumi tragice. Alice Mănoiu remarcă „rafinamentul cristalizării plastice a suferinţei” și vede în *Nunta de piatră* și *Duhul aurului* – filme ce „izvorăsc din simplitatea generică a poporului care a dat lumii *Ciocârlia* și *Coloana infinitului*” – o „dovadă de evoluată înţelegere a spiritului românesc în fond și în formă”. *Fefeleaga*, precum „împietrirea zbuciumului vulcanic”, surprinde „un moment apocaliptic al suferinţei”. Aici, Ţara de piatră nu mai e doar „peisaj și ambianţă dramatică”, ci însăși „dimensiunea interioară a eroilor, exprimată în stâncă”.

Mădălina Stănescu salută „complicitatea artistică deplină” cu operatorul Iosif Demian, remarcând unghiurile curajoase de filmare, dar și semnificaţia unor obiecte din cadru: „leagănul trist al fetei, pendulare între cer și pământ” (compoziţie preluată dintr-un cadru asemănător din *Apa ca un bivol negru*), „păpușa ţeapănă târâtă de copilă, într-o joacă stranie”. Nuvela lui Agârbiceanu nu este „povestită”. Regizorul, căutând forma ideală de expresie cinematografică, „filmează sufletul dispărut în durere al unui om, al unei mame”. Astfel, „printr-un efect de lupă”, *Fefeleaga* „transformă vizual spaţiul psihologic al nuvelei”.

3. Ecaterina Oproiu: „De la *Pădurea spânzuraţilor* n-am simţit în giganta, exigenta și uneori năzuroasa confruntare pe care o reprezintă Cannes-ul, un atât de intens interes pentru filmul românesc”.

p.43
Fefeleaga (Leopoldina Bălănuţă)
își vinde calul

Fiica cea nenuntită a Fefeleagăi
(Nina Domiga)

Romulus Rusan, *Filmar*: „Nici că se putea concepe ceva mai cinematografic decât sisificul drum al femeii cu calul între casă și mină, între prispă și cimitir, între chinul vieţii și sfâșierea morţii. Nici că se putea imagina ceva mai plastic și mai tentant imagistic decât priveliștile Munţilor Apuseni, cârciuma și străzile bolovănoase ale Roșiei Montane."[4] În prima parte, balada este „vizualizată în compoziţii concentrate, fără adâncime, trimiţând la tehnica icoanei, cu secvenţe montate eseistic."[5]

4. Roxana Pană: „Calul alb din *Nunta de piatră* și *Duhul aurului* funcționează ca un fel de avertisment. Simpla lui apariție pe creasta dealului (chiar și numai undeva, în plan general) sporește atmosfera de neliniște și taină a locurilor. Atmosfera devine, în aceste prime tentative de ecranizare a lui Agârbiceanu, nu doar fundalul acțiunilor, ci chiar structura lor. De la decor și ambianţă până la muzică și încadratură, de la interpretare la mizanscenă – toate elementele concură la instaurarea acelei atmosfere ciudate, de capăt de lume. Continuitatea de motive și de ambianţă (cârciuma, perechea ce trăiește o dramă fără cuvinte, centrul satului cu firmele prăvăliilor, povârnișurile cu pietriș, lacul, scrânciobul de pe mal, căruciorul cu păpuși) aduc fiecare în parte, dar mai ales toate laolaltă, o poezie tragică, determinantă în narațiune."
5. Florian Potra apreciază „redarea *obiectivă* a universului Fefeleagăi", însă îi reproșează lui Veroiu insuficienta observare a „vieții lăuntrice a personajului", care e „ferecat în însingurări și tăceri". Criticul conchide: „Vigoarea și esențializarea, riguroasa economie de mijloace expresive par să caracterizeze încă de pe acum capacitatea de a face film a lui Veroiu."

Mircea Veroiu: „*Fefeleaga* este un mic exerciţiu de limbaj, de descriere a unor stări, nu numai a unor întâmplări, care, de altfel, se descriu prin ele însele. Îmi amintesc foarte clar ce mi-a sugerat atunci întâia lectură, ca cineast, a *Fefeleagăi*: impresia de substanţă, în afara subiectului, de o tragică încremenire, de un impresionant și dramatic statism. Ca o icoană, așa am conceput și filmul: ca pe o succesiune de icoane." Prin „epurarea cadrelor și secvenţelor de orice suflu epic", prin „ambiţia de a spune totul într-un număr mic de cadre statice"[6], Mircea Veroiu avea să propună „o ruptură mult mai spectaculoasă faţă de dominanta epico-ilustrativă a filmului românesc, decât naraţiunea aproape tradiţională din *La o nuntă*" (Valerian Sava).

Nunta de piatră este în primul rând un film de imagine. Sobră până la austeritate, gândită în alb-

6. „Aparatul nu urmărește actorul, ci are mișcarea lui independentă", iar compozițiile, „subtil dezechilibrate", „te duc cu gândul la Degas." (Anghel Deca, director de imagine)

Pietà din *Nunta de piatră*: Leopoldina Bălănuţă și Nina Domiga

negru, gri – toate tonurile de alb, negru și gri – imaginea lui Iosif Demian[7] (asistat de Călin Ghibu și Florin Mihăilescu) este o pledoarie pentru un „cinematograf al ochiului" (Sergiu Selian). Limbajul hieratic al discursului filmic (din *Fefeleaga*) și frenezia profundă și gravă (din *La o nuntă*) conferă unitate stilistică acestei *opera prima* și totodată anunţă două sensibilităţi creatoare complementare. Prin „concizie, eleganţă, metafora cosmică, desfășurare epică într-o natură profund rezonantă cu suferinţa umană, sublimare narativă, reducerea la esenţial", *Nunta de piatră* prefigurează „direcţiile ulterioare de atac stilistic, programul estetic al întregii opere" (Alice Mănoiu). Peste ani, amândoi cineaștii se vor întoarce la universul baladesc, Veroiu prin *Semnul șarpelui* și Piţa prin *Dreptate în lanţuri*[8]. De o rară putere de sugestie sunt, pe lângă imagini, decorurile (Radu Boruzescu și Helmuth Stürmer) și costumele (Marilena Șerbănescu) – elemente esenţiale în construcţia filmului, ce demonstrează un gust ales și un rafinament cu totul aparte, străin de orice artificiu artizanal. Interpreţii (în frunte cu Leopoldina Bălănuţă[9], ale cărei prim-planuri – remarca George Littera – „condensează o nesfârșită, tragică oboseală născută din suferinţă") dovedesc o forţă de interiorizare ieșită din comun, iar compoziţiile lui Dorin Liviu Zaharia[10] (voce și fluier) orchestrate de Dan Andrei Aldea și formaţia „Sfinx" au dat naștere unei muzici simple, cu un mare impact audio-vizual:

7. Iosif Demian: „La *Nunta de piatră* stilizarea imaginii devenea posibilă numai împreună cu stilizarea decorurilor, a mișcărilor în cadru, a jocului actorilor. La Roșia Montană am evitat cerul, sugerând o lume închisă, stranie, fără posibilitate de scăpare. Dar cerul trebuia filmat acolo unde evadarea reușea. Drumurile lungi și întortocheate trebuiau să sugereze drumul Fefeleagăi de-a lungul anilor."

8. Valerian Sava: „*Dreptate în lanţuri* nu mizează pe epica romanţată, ci pe șansa unui film de stări. Stări statice uneori, într-un film așteptat să fie „de acţiune" și dinamic. Cadrele inaugurale, cu căpetenia haiducilor ţintuită pe patul de scânduri al închisorii, într-o atmosferă aproape sepulcrală, au o anumită ostentaţie a fixităţii și hieraticului, în imaginea alb-negru, ca o reminiscenţă din *Nunta de piatră – Duhul aurului*, și anume, mai ales din episoadele lui Mircea Veroiu."

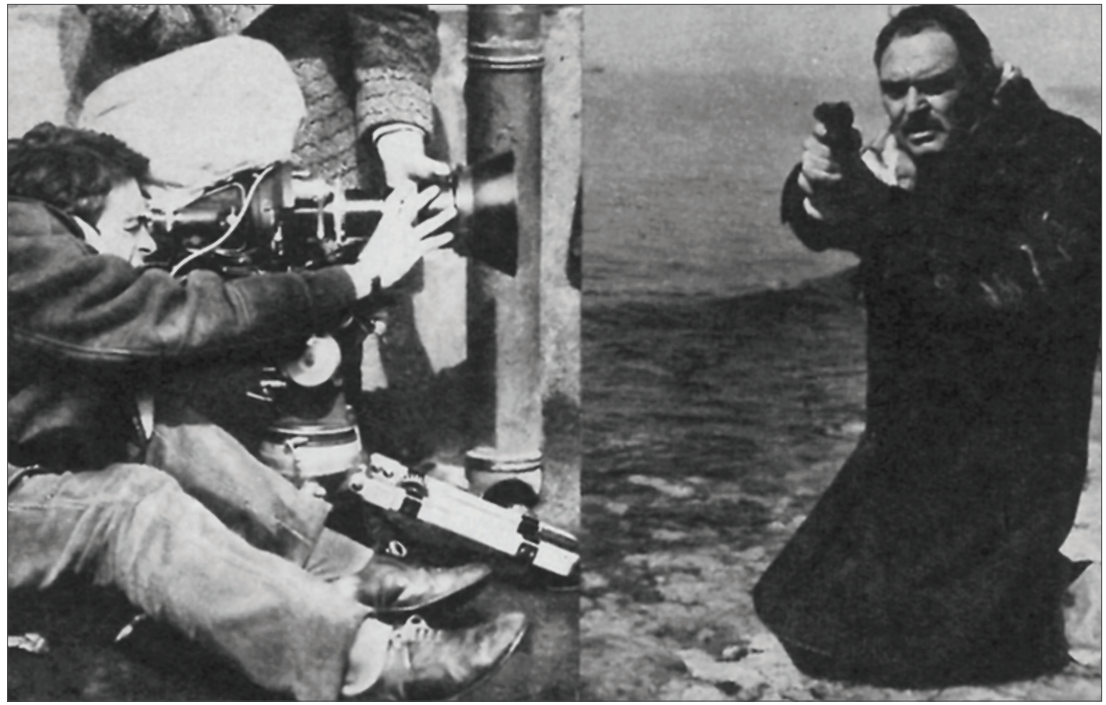
9. Leopoldina Bălănuţă: „Există regizori care repetă o scenă aproape ca în teatru din grija pentru păstrarea integrităţii cuvântului, pentru a evita tirania sensului imediat și gratuitatea unor scheme ritmice. Crearea atmosferei unei secvenţe, felul cum este decupată, cum este pusă lumina, decorul din cadru, costumul pe care-l porţi, cum este replica pe care o dă partenerul, toate aceste elemente sunt puse în slujba cuvântului. *Fefeleaga* este un film aproape mut, dar am pornit la realizarea lui vrăjită de scrisul lui Agârbiceanu care – mie, ca actor – mi-a creat o anumită stare de spirit, m-a condus să întruchipez într-un anume fel ceea ce am imaginat. Valoarea cuvântului a venit și din nevoia de a comunica. Fefeleaga nu avea în jur oameni, îi evita, absorbită de necazurile ei. Această lipsă de comunicare era o infirmitate de un dramatism sfâșietor. În film ea își îngroapă bărbatul și copiii în grădină, ca să poată vorbi astfel cu ei. Acest gen de tratare filmică a impus o selecţie severă a gesturilor, a privirii, a mișcării, a momentelor de imobilitate. Cuvintele nu se auzeau dar erau înscrise în adâncul ochilor, în fiecare cută a chipului și ele trebuiau să ajungă la spectator în imaginea dorită de mine și de ceilalţi creatori ai peliculei. Paradoxal, eu cred că filmul în care am slujit cel mai mult cuvântul a fost *Fefeleaga*."

10. Adrian Enescu, muzicianul cu care Mircea Veroiu a avut cea mai reușită colaborare, îl considera pe Dorin Liviu Zaharia „un diletant care iubește artele, dar nu a aprofundat nimic", însă cu „o voce specială", „o combinaţie de contratenor, rapsod popular și cântăreţ de strană" (*Culorile sunetelor. Muzica și artele vizuale*). Iosif Demian: „Dorin Liviu Zaharia nu știa note pe atunci, el făcea semne. A văzut imaginile filmate, s-a așezat pe jos în sala de proiecţie și a cântat după imagini. Cum adică? Așa a făcut, apoi a venit Dan Aldea cu cor, orchestră, au cântat, le-au pus deasupra."

de din vale, dinspre hău
ard patru lumini de său
și de-a ploua și de-o ninge
nime'-nime' nu le poate stinge
doar inima mea când plânge
tot aștept doar a-nturna
soțul meu de undeva
tot mă uit doar a veni
fiii mei de unde-ar fi
maică, viața mea,
aprinde lumânarea
rămâi sănătoasă, maică,
draga noastră,
că fetița ta se va-ndepărta
tu vei rămânea,
iară ea va mea
peste văi și munți
peste ape, punți

Catalogat drept „film de artă", adresat unui public „elitist", dipticul lui Dan Piţa şi Mircea Veroiu a trebuit să fie vizionat de nenumărate ori până să i se dea aprobarea de difuzare. După îndelungi tergiversări a primit undă verde, însă la premieră a avut parte doar de o umilitoare distribuţie, limitată la câteva cinematografe periferice. În ţară, factorii de decizie i-au dat un calificativ de calitate mediocru, iar principalii realizatori au fost sancţionaţi „pentru atitudini estetizante"[11].

11. Într-un interviu acordat lui Valerian Sava, Dan Piţa amintește de o serie de filme românești importante ce „rămân nediscutate" (*Viața nu iartă, Meandre, Nunta de piatră, Reconstituirea*), în vreme ce critica de film „descoperă mereu tot felul de teme colaterale". Sunt filme ce „au rămas izolate în producția acestor decenii, fiindcă nu li s-a sesizat de la început valoarea". De aceea, crede Piţa, „critica e foarte deficitară față de cinemaul românesc, față de creatorii săi, față de regizorii care ar fi putut să dea în continuare lucrări foarte interesante".



Șapte zile - agentul secret cel mai obișnuit (Mircea Albulescu) și „operatorul total” Călin Ghibu

7 zile (1973)

Șansa lui Mircea Veroiu de a debuta – pe cont propriu – s-a numit *7 zile*[12], cel dintâi film polițist românesc marcat de o apăsată calofilie. Regizorul despre cel dintâi lung-metraj al său: „Filmul este povestea de zi cu zi a agentului secret cel mai obișnuit. Curajul său nu constă atât în forţa și îndemânarea supraomului, cât în tenacitatea și calitatea de a aștepta, până dincolo de limita nervilor.”

Apropierea de acest gen popular nu este cu totul nouă. În studenţie, Veroiu „se ilustrase tocmai cercetând efecte de policier pe acoperișurile capitalei” (Valerian Sava). În realitate, *7 zile* este doar un „aparent film polițist de acţiune”, căci rolul hotărâtor îl joacă „imaginea, atmosfera, climatul” și abia după aceea „ţesătura dramatică, story-ul” (Mircea Alexandrescu). Parte din atmosfera filmului este și compoziția lui Adrian Enescu – jazz-rock simfonic pentru big band, foarte în ton cu muzica lui Richard Oschanitzsky din *Cu mâinile curate*, realizat în același an.

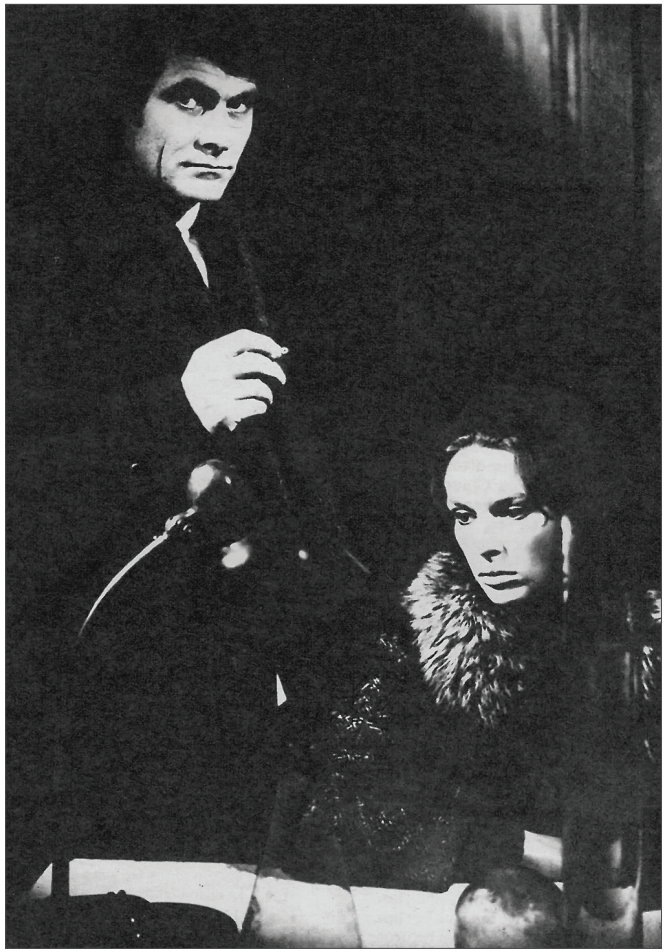
12. Tot 1973 apăruse pe ecrane – într-o formă trunchiată, cu secvențe adăugate și întreaga coloană sonoră înlocuită – *100 lei* de Mircea Săucan. Varianta de autor (rămasă cvasi-inedită) reprezintă, poate, cel mai insolit film românesc de autor din anii 70.

Ecaterina Oproiu remarcă la Mircea Veroiu efortul de a cultiva, apăsat, „o luciditate neinflamabilă, ba chiar glacială" care face din *7 zile* „un film ascetic, descărnat, abstract, deshidratat, speculativ, până la uscat, antiseptizat până la purism, cerebral cu cerbicie".

Alice Mănoiu găsește în *7 zile* „un Veroiu amator de suspens, de spectacol dinamic căruia regizorul îi asigură câteva secvenţe memorabile, precum pânda din faţa laboratorului, pe un pod filmat de jos, ce pare suspendat în neant, cu un lanţ scrâșnit de vânt, punctând obsesiv tăcerea ce te îngheaţă", „în amorsă, spatele încordat al unui om care aşteaptă" și remarcă „voita lentoare" ce „creează suspensul", „dilatarea timpului" făcută cu o „impecabilă măsură pentru a obţine pe ecran și în sală o încordare nervoasă maximă".

Romulus Rusan observă că Mircea Veroiu, interesat prea puţin de „aspectul senzaţional al acţiunii", este preocupat mai mult de „dialectica stărilor cinematografice ale personajului său", iar Petru

Protagoniștii filmului *7 zile* - Irina Petrescu și George Motoi



Șapte zile - Luciditatea glacială, neinflamabilă
(George Motoi și Irina Petrescu)

Popescu constată că „din tot filmul se degajă un fel de iarnă sufletească și apreciază spaţiul industrial „trist, cehovian", „remarcabil pus în valoare de camera lui Călin Ghibu[13], sugerând vieţi complicate, cu plinuri și goluri, lumini și umbre".

Alţi critici au remarcat „foarte personala și foarte cinematografica viziune a realizatorului", „elaborata punere în cadru", dar și „preţiozitatea trenantă în tonul narativ" împreună cu „precaritatea planului doi". Deși personaje principale există, „chiar minuţios analizate și admirabil redate", i s-a mai reproșat filmului că „nu prea are, propriu-zis, o lume" (Mircea Alexandrescu). Același critic laudă plastica filmului, pe care o califică drept reușită. Dar, se întreabă apoi retoric, „în raport cu ce?". Alexandrescu analizează genericul filmului, care „dorește să adapteze optica spectatorului de la o predispoziţie spre divertisment în faţa unui film de acţiune, la una meditativă, care impune zăbovirea asupra fiecărui cadru" și remarcă efortul lui Veroiu de a insista asupra „necesităţii de a învăţa privirea să iscodească toate planurile unei imagini de film, să caute și să descopere argumentele realizatorului, să simtă și să se integreze în atmosfera unui film cu ziduri reci, cu zile cenușii-albăstrui, cu oameni tăcuţi, închiși, parcă înghețaţi". Recunoaște că „autorul nu este discipolul spectacolului alert, al formulelor „captivante" și nici nu urmărește succesul

13. Călin Ghibu: „La *7 zile* aproape întreg filmul a fost desenat și discutat, cadru cu cadru – culoare, lumină."

Șapte zile - Expresivitatea unui chip din care se degajă un fel de iarnă sufletească (Irina Petrescu)

gratuit și imediat", apreciază că îi oferă spectatorului prilejul de a descoperi „ambianţe care vorbesc despre oamenii ce le populează", „o întreagă și studiată gamă de gesturi succinte, dar semnificative, care dau consistenţă și nuanţare personajelor". În fine, observă că „nu cadrul material este aici modern, modernă se dovedește a fi privirea cinematografică purtată peste el", că „imaginea devine reflectarea însăși a stării de spirit a eroilor (care nu sunt oameni de excepţie)", că filmul este „o meditaţie asupra omului de acţiune și nu o acţiune cu supraoameni".

Acţiunea propriu-zisă din *7 zile* e însă „element decorativ, simbolic și universal valabil", naraţiunea este „devitalizată", eroii „depersonalizaţi" și înzestraţi cu o „sărăcie psihologică", iar „orașul este privit parcă denudat de viaţa pe care o găzduiește" (Mircea Alexandrescu). Aceleași capete de acuzare sunt aduse și de alţi critici: „epurarea" nu numai de orice „suflu epic", ci lipsa oricărui „suflu interior", „dizolvarea canoanelor dramatismului tradiţional", „dispensarea de orice substanţă dramatică" (Valerian Sava).

Duhul aurului (1974)

În 1974 ajunge pe ecrane, într-o variantă cenzurată și cu unele secvențe (impuse de cenzură) adăugate ulterior, *Dincolo de nisipuri* de Radu Gabrea. Tot atunci este difuzat și *Duhul aurului*, o prezentare întârziată a celei de a doua părți a *Nunții de piatră*[14]. Filmul (realizat în vara anului 1970) păstrează aceeași „acurateţe profesională" și „inimitabilă puritate a imaginii" demonstrată de autorii *Nunții*, doar că reînnoita propunere de „amprentă baladească" e acum „mai mult o formulă, o soluţie devenită rutină" (Florian Potra).

14. La început, cele două filme – *Nunta de piatră* și *Duhul aurului* – au fost un singur titlu. Doar că, „fascinați de povestire și de frumusețea locurilor de filmare", tandemul Pița-Veroiu a „tras în dorul lelii consumând toată pelicula și toți banii" (Constantin Pivniceru). Așa au apărut ulterior două filme independente în loc de unul singur, „două filme memorabile, ce aveau să însemne începutul unui capitol nou în istoria modernă a filmului românesc".

Dan Piţa, Dorin Liviu Zaharia
și Iosif Demian

Chipul pecetluit de mister al fetei de la han (Dora Ivanciuc) - segmentul *Mârza* din *Duhul aurului*

Filmul accentuează „reputaţia acestei creaţii bicefale” și ne oferă „un soi de *remake*” (Ecaterina Oproiu). Roxana Pană remarcă atmosfera fantastică din *Duhul aurului* și *Nunta de piatră* („nu doar fundalul acţiunilor, ci chiar structura lor”), iar Valerian Sava îi consideră pe Mircea Veroiu și Dan Piţa „primii cineaști români ce s-ar putea revendica de la conștiinţa unei școli proprii de artă”. *Duhul aurului*[15], la fel ca *Nunta de piatră***,** nu mai demonstrează „un anume timp istoric sau o tipologie caracterială” deoarece „noii veniţi ridică exegeza socialuIui, ca și stilizările, la o altitudine arhetipală”. În loc de „epica unor „anotimpuri” sau

15. Lui Valerian Sava, hanul din *Dreptate în lanţuri* (1984) în care ajung haiducii lui Piţa îi aduce aminte de atmosfera cârciumii din *Duhul aurului* (episodul *Mârza*, în regia lui Mircea Veroiu), „locul în care se întreţeseau drumurile obscure ale aurului și crimele ciclice”, iar cârciumărița avară (Eliza Petrăchescu), „cu demonia ei subtilă”, avea „chipul pecetluit de mister” (George Littera). Astfel, „rimele sunt de adâncime” și „nu se rezumă la recuzită”, sunt „semne afine ale unei lumi aparte, ale unui univers filmic care prinde corp și capătă omogenitate”. Malefica atragere în capcană a lui Mârza conţine datele unui coșmar real ce nu pare să aibă sfârșit (în locul lui Mârza apare un alt băieș care – se sugerează – îi va călca pe urme)

„meandre" existenţiale comune, marcate de dezabuzare şi diluţie", Veroiu şi Piţa „ne fixează într-un ev parcă atemporal al celei mai crunte, dar perfide, surde, aproape resemnate şi chiar rafinate dezumanizări", definind „un spaţiu uman şi geografic unic, aparent exotic, dar de fapt proxim, descoperit în perimetrul Munţilor Apuseni, în jurul localităţii miniere Roşia Montana, unde au avut loc toate filmările".

Hyperion (1975)

Anul 1975 avea să fie fast pentru cinematografia românească. Trei remarcabile debuturi în lung-metraj: Dan Piţa (*Filip cel bun*), Mircea Daneliuc (*Cursa*) şi Constantin Vaeni (*Zidul*), precum şi un reviriment oferit de Andrei Blaier (*Ilustrate cu flori de câmp*). Cu *Hyperion*, Mircea Veroiu se află la cel de-al doilea film independent de lung-metraj. Scenariul lui Mihnea Gheorghiu îşi propune să încerce să înţeleagă „dorul marelui poet în sfera de azi a progresului şi a tubului catodic", să-l „traducă" pe Hyperion în limbajul celei mai tehnice dintre arte, să–I „judece", altfel spus, „în termeni cinematografici". Rezultatul: un film tern şi anost, cu dialoguri filozofice redundante, ca o copie palidă a *Solaris*-ului tarkovskian apărut cu trei ani înainte. Alice Mănoiu pare să comenteze mai curând ideea filmului, decât transpunerea ei pe ecran: „Alternanţa între proza zilnică şi planul ireal, al iubirii–iluzie, fata morgana, devine izvor de armonie, de întregire a eu-lui şi nu doar prăpastie romantică între ideal şi contingent. Plăsmuirii, reveriei, li se contrapune imaginea iubirii concrete, poate banale, dar cât de reale, de cald materializate în gestul cu care celălalt bărbat, prietenul, confidentul, întinde femeii dragi ceaşca de ceai cu o duioşie capabilă să o recupereze din spaţiile îndepărtate pe îndrăgostita de o himeră. Tăcuta declaraţie convertită într-un ritual casnic, foarte poetic totodată, valorează cât multe dialoguri de dragoste."

Mai la obiect, Răzvan Popovici, constată lipsa de expresivitate a unei onorabile idei cinematografice: „Tema, desigur, atrăgătoare; o distribuţie valoroasă; un operator recent premiat pentru debutul său cinematografic; un scenograf care are grijă ca interioarele dintr-un film să poarte amprenta oamenilor care le locuiesc[16]. Toate acestea erau promiţătoare premize. Dar actorii par a căuta îndelung personajele în straturile cele mai rarefiate ale stratosferei; imaginea

p. 56
Drama fără cuvinte a perechii de certăreţi din cârciumă (Elisabeta Jar-Rozorea şi Ferencz Bencze) - segmentul *Mârza din Duhul aurului*

16. Nicolae Drăgan (arhitect scenograf) consideră că scenografia de film „ar putea definită ca una reală, arhitecturală", cu „repere exacte în realitate" pentru a putea „s-o simţi permanent lângă tine, ca spectator".

O ambianţă scăldată de lumină din *Hyperion* (Adela Mărculescu și Ovidiu-Iuliu Moldovan)

nu-și demonstrează virtuţi decât „pe micul ecran din film", când surprinde în alb-negru un peisaj straniu devastat de radiaţii, în timp ce spaţiile terestre sunt filmate banal, actorii prinși în prim-planuri inexpresive și inabile."

Dincolo de pod (1976)

Ca și în segmentele din *Nunta de piatră* și *Duhul aurului*, Veroiu își menţine preocuparea pentru obţinerea omogenităţii de stil[17] în *Dincolo de pod*[18], adaptare după *Mara* lui Ioan Slavici. Filmul,

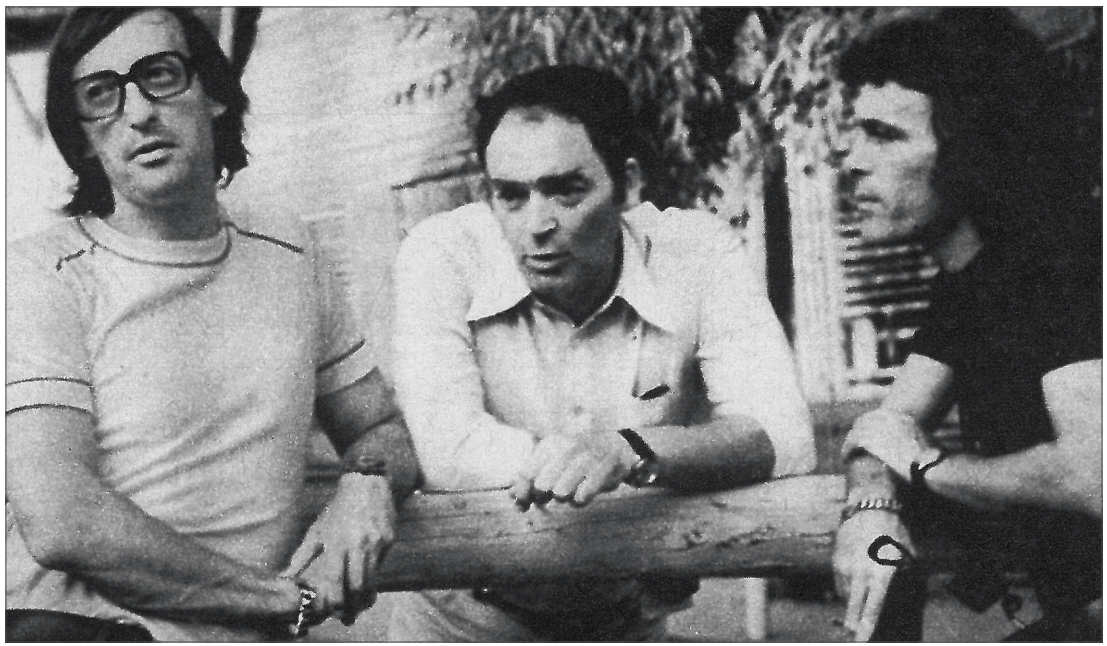
17. Aurel Bădescu: „Există în stilul lui Veroiu o anumită răceală venită din luciditate, o mefienţă faţă de combustie. Filmele sale au ceva din aerul unei mobile ardelenești: solidă, inspirând siguranţă, dând senzaţia durabilului, cu subtilităţi ponderate și acceptate doar în măsura unei funcţionalităţi practice, solicitând o privire admirativă, însă – paradoxal! – detașată. Operă de rigoare și inteligenţă (împiedicată a fi mai mult decât ceea ce reprezintă de structura scenariului), *Dincolo de pod* este, nu doar într-una din secvenţele sale, cinematograf pur sânge."

18. În același an Dan Piţa ecranizează *Tănase Scatiu*, Andrei Blaier termină *Prin cenușa imperiului*, iar operatorul Dinu Tănase debutează în regia de lung-metraj cu *Trei zile și trei nopţi*.

„stăpânit de o fundamentală oroare de emoţie” (Ecaterina Oproiu), surprinde „o anumită lume într-un anumit context social” (Mircea Veroiu). Totul – „de la decor la costum, de la ecleraj la culoare, materiile și mijloacele” – este atent controlat și „funcţionează convergent, în virtutea unei precise intenţii sugestive” (George Littera).

Împreună cu directorul de imagine Călin Ghibu[19], Veroiu „veghează în permanenţă la păstrarea unităţii de atmosferă: în aproape întreg filmul, lumina care scaldă ambianţele, obiectele, oamenii e mereu aceeași – crepusculară, o enigmatică lumină de prelungit amurg; exterioarele par o continuare a interioarelor, am spune; mizanscena în profunzimea cadrului îngăduie o trecere fluidă, fără stridenţe, de la un spaţiu la altul” (Littera). Manuela Cernat (Gheorghiu) remarcă precizia matematică a cadrajelor și planurilor insolite, contrapunctul rafinat al culorilor, simţul inefabilului și rigoarea profesională a operatorului Călin Ghibu – „părtaș ideal al stilului cerebral, esenţializat, propriu fibrei artistice a lui Veroiu.” Aceeași gamă cromatică „gândită în tonuri

19. Pentru directorul de imagine Anghel Deca, operatorul Călin Ghibu este „un performer al imaginii” care „își păstrează stilul indiferent de subiectul pe care lucrează – interioare superbe ce îți sugerează pictura micilor olandezi Ter Borch și Gerard Ian, exterioare în maniera impresioniștilor. *Dincolo de pod* este întâlnirea fericită între stilul său și scenariu”.



Regizorul Mircea Veroiu, actorul Mircea Albulescu și directorul de imagine Călin Ghibu

Persida (Maria Ploae) și Hans (Andrei Finți)

Huber și fiul său nelegitim

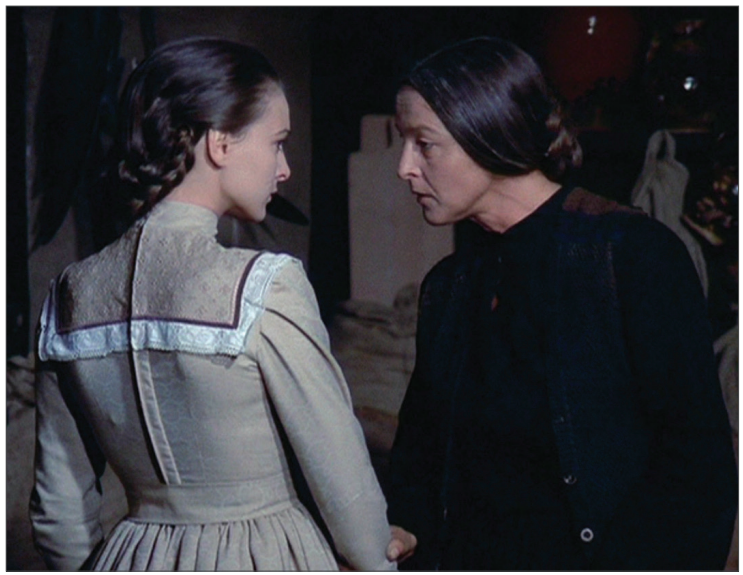
discrete" se regăsește în costumele și în decorurile din *Dincolo de pod* (în care se remarcă tendința barocă, de „umplere" a spațiului, a lui Nicolae Drăgan[20]), deși are „rafinamentul simplității"[21].

Un arhitect, Mircea Ochinciuc, scriind despre „arta, ca prelungire a bunului simţ", remarcă spaţialitatea creată de filmul lui Veroiu, a cărui ambianţă provoacă senzaţii, reflecţii. Detaliile arhitecturale, uneori mai revelatoare ca întregul, îi dezvăluie vocaţia de arhitect a regizorului: „Construcţia ansamblului, asemeni edificării arhitecturale, începe cu grija pentru stilul detaliului. Singure transfocările planurilor ilustrează atât universul psihic al personajului, cât și concepţia unitară a regizorului și operatorului, prin „decupajul" detaliului semnificativ."

La mijlocul anilor 80, George Littera îl consideră pe Mircea Veroiu „unul dintre puţinii noștri cineaști pentru care actorul contează și ca prezenţă figurativă, ca element al construcţiei plastice". Astfel, alături de *Tănase Scatiu* și *Actorul și sălbaticii*, *Dincolo de pod* „excelează în

20. Nicolae Drăgan: „Înțeleg prin baroc „fărâmițarea" arhitecturii în multe, fabulos de multe detalii, fărâmițare ce nu pot spune că aparţine numai unei anumite epoci istorice, ci unui stil artistic permanent, perfect viabil în orice perioadă."

21. Nicolae Drăgan: „Dacă scenografia de teatru este o scenografie de „idei", cea de film ar putea fi definită ca una reală, arhitecturală în majoritatea cazurilor ... Scenografia de film trebuie să aibă repere exacte în realitate, trebuie s-o simți permanent lângă tine, ca spectator, să poți s-o vezi oricând. (...) Arhitectura realizează raporturile generale ce se stabilesc între spațiu și om, și cred că aceste raporturi trebuie păstrate și la nivelul filmului, chiar dacă, sub aspect particular, ele își modifică funcționalitatea."



Persida (Maria Ploae) și preotul Codreanu (Ion Caramitru)

Mamă și fiică: Mara (Leopoldina Bălănuță) și Persida (Maria Ploae)

folosirea prim-planurilor". Eva Sîrbu: „Veroiu a împrumutat Marei înfățișarea mai degrabă fragilă a Leopoldinei Bălănuţă, a înlocuit forţa fizică, exterioară, cu forţa psihică, a pus nu pe umerii, ci pe chipul actriţei miza de forţă a personajului." Mircea Veroiu: „Am căutat ca între interpretele Marei, Persidei și a „noii gospodărițe" să existe asemănări de fizionomie, de gestică, de comportament."[22] Maica Aegidia (Irina Petrescu) semnifică, în viziunea regizorului, „privirea lucidă și neliniștită asupra lumii, privire dobândită din ipostaza de ascetă, de îndepărtată de lume și de cele lumești". Secvenţă-rapel: Aegidia acoperă cu vopsea albă luciul oglinzii ce răsfrânge chipul ei și al Persidei[23].

Dan Piţa salută apariţia filmului: „Cu *Dincolo de pod*, Mircea Veroiu aduce producţiei noastre rigoare și claritate artistică, o elevată profesionalitate. M-a fascinat la acest film al lui preocuparea pentru expresia artistică, puritatea, profunzimea sugestiilor devenite imagine cinematografică. Împreună cu operatorul Călin Ghibu, regizorul ne-a dat secvenţe rar întâlnite în cinematograful românesc, secvenţe demne de o antologie universală, cum ar fi

22. Intrerprete: Leopoldina Bălănuță (Mara), Maria Ploae (Persida), Monica Ghiuță (Noua Gospodăriță).

23. Interpreta Persidei (Maria Ploae) despre colaborarea cu regizorul: „Mircea niciodată nu-ți arăta, nu-ți juca el rolul, ca să faci ca el. Îți spunea în puține cuvinte: o nuanță mai sus sau mai jos. Era foarte precis în ceea ce voia. Îți dădea sentimentul că are o încredere mare în tine, că ești singurul care poți să faci personajul respectiv. Și avea puterea de a te ocroti, de a te menaja."

Huber (Mircea Albulescu)
se pregătește să-și apere breasla

plecarea lui Hans la Viena, căsătoria Sidei, tăietura de „maistru" etc. Deși controversat – mai bine spus tocmai pentru că e controversat – ca orice artist cu multă personalitate, îl consider pe Mircea Veroiu un creator capabil să impună un stil profund original, absolut necesar unei școli naţionale de film."[24]

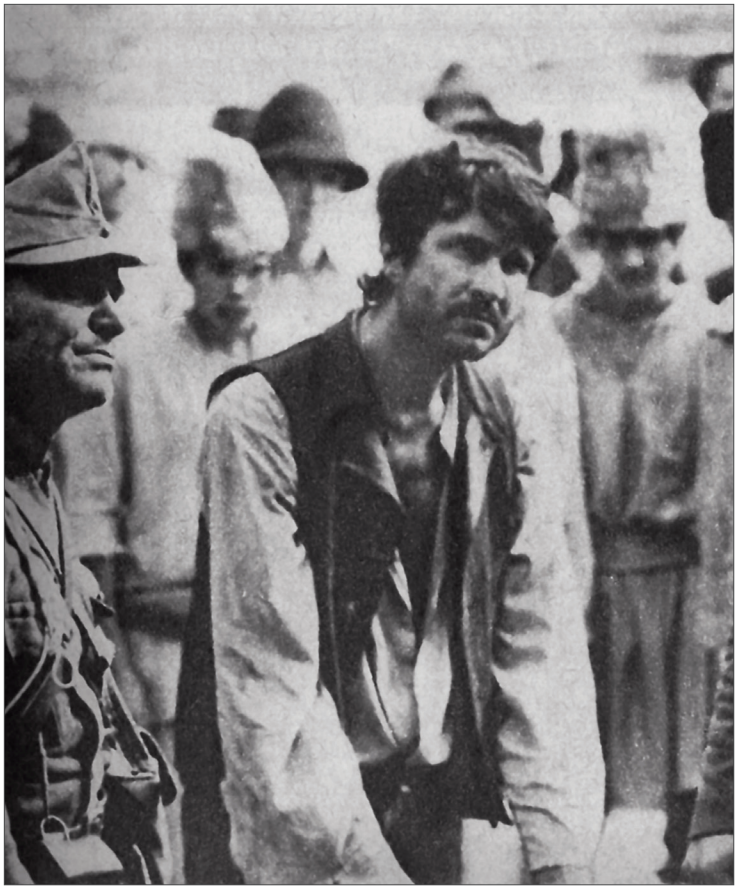
Florian Potra, pe de altă parte, crede că regizorul „scapă filmul din mână" din momentul întoarcerii lui Hans și al reîntâlnirii celor doi iubiţi, deși „valoarea picturală a cadrelor e de necontestat și pe mai departe, deși o anume punctuaţie personală, a lui Veroiu, face lectura cinematografică pe alocuri expresivă"[25]. *Dincolo de pod* i se pare că „ajunge la ultima fotogramă

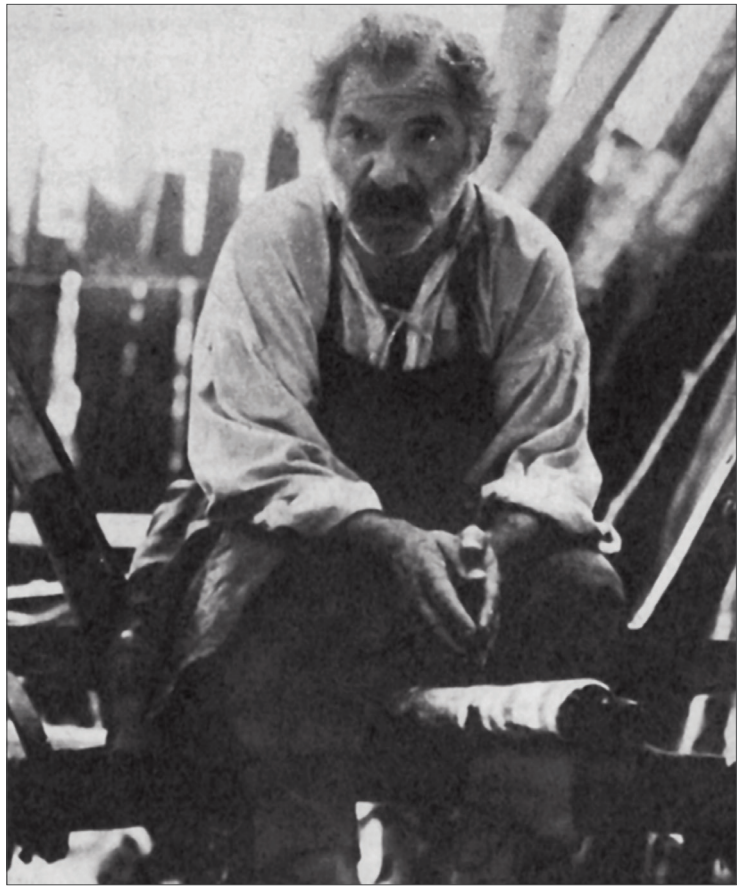
p. 63
Mamă și fiu - *Dincolo de pod*

24. Dan Piţa, *Cinema*, 2, 1977.
25. Valerian Sava identifică „punctele de vârf ale elocinţei" în „momentele de extindere a acţiunii dincolo de marginile romanului moralist al lui Slavici, în secvenţele realizate integral de regizor, acolo unde distila efecte de film poliţist".

(încremenită în stop-cadru) oarecum sleit, lipsit de vlagă intelectuală și sentimentală, superficial, și, ceea ce e mai grav, fără sens". Motivul: lipsa „necesarei puteri de invenţie și caracterizare a unui univers autonom, a unor mai mult sau mai puţin revelatoare esenţe", ori „puterea aceasta nu se învaţă, nu se deprinde, ca meseria, ci se posedă sau nu se posedă". Și dacă un regizor ca Veroiu nu reușește să fie un „creator *in proprio*", ci – asemenea altor regizori români – doar un „traducător, transpunător, adaptor, organizator estetic al materialului altuia", la ce ne-am aștepta din partea altor realizatori „vechi și noi"[26]?

26. Observația este reluată de criticul literar Nicolae Manolescu: „Opera ar trebui reinventată sub forma unui scenariu și apoi a unui film. Și, în acest caz, se pune întrebarea: de ce să reinventezi un roman de Camil Petrescu ori de Slavici în loc să scrii un scenariu cu desăvârșire nou? Mai ales că se observă ușor că filmele făcute la noi după romane (după *Enigma Otiliei*, *Ion, Răscoala, Ultima noapte de dragoste, Mara* etc.) păcătuiesc aproape fără excepție, înainte de orice, prin neînțelegerea romanului respectiv. ... Unii regizori, ca să scape de această obiecție, pretind a folosi o idee a romancierului. E o falsă soluție, căci operele celebre ne obligă mai mult decât ne închipuim și fantoma lor ne bântuie imaginația chiar și când regizorul nu are pretenția că le ecranizează fidel."





Mânia - un muncitor tipograf (Viorel Comăneci) și tatăl său, meșterul cioplitor (Mihai Mereuță)

Mânia (1978)

În 1977, Mircea Veroiu prelucrează „din punct de vedere ritmic" materialul literar al lui Alecu Ivan Ghilia pe tema răscoalei din 1907[27]. Filmul ajunge pe ecrane, cu titlul *Mânia*, în primăvara anului 1978[28]. Atunci, regizorul publica în revista *Cinema* câteva gânduri despre credința față de profesiunea sa „de mult uitată, adânc acoperită de concesii, păreri străine și fapte îndoielnice".

27. Ecaterina Oproiu îi reproșează regizorului lipsa de cutezanță „de a fugi de sub umbra *Răscoalei*", adăugând că *Mânia* nu are nici cutezanța de a fugi de sub umbra lui *Tănase Scatiu*.

28. Dintre premierele onorabile ale anului: *Ediție specială* (Mircea Daneliuc), *Rătăcire* (Alexandru Tatos), *Doctorul Poenaru* (Dinu Tănase), *Urgia* (Iosif Demian, Andrei Blaier), *Profetul, aurul și ardelenii* (Dan Pița).

Rămân doar „câteva cadre" („uneori secvenţe") prin care a izbutit, spune el, să se apropie de „îndepărtatul, mult prea iubitul Cinematograf" – un cinema pe care și l-ar fi dorit „mai artă, ocolind enunţurile, apropiindu-se de subînţelesuri, dislocat din crusta povestirii, mai artistic prin sine decât prin împrumuturi"[29].

Într-un interviu acordat lui Ioan-Pavel Azap în anii 90, Mircea Veroiu avea să acuze calitatea slabă a scenariului, lipsa de premize pe care acesta i le oferea și insuficienta sa familiarizare cu lumea din film – „cu adevărat nereușit, în care nu există fond, ci numai formă". O „formă" destul de costisitoare, în acei ani: 9,2 milioane lei.

Critica a văzut în *Mânia* mai ales o „abdicare de la o poziţie creatoare faţă de text", oarecum asemănătoare cu „abandonul" lui Iulian Mihu din *Marele singuratic* (1976). Filmul, „nu lipsit de interes în sine", are o „finalitate incertă", iar subiectul e „stufos ca întâmplări, convenţional ca tratare și sărac ca semnificaţii" (Alice Mănoiu)[30]. Suita de povestioare individuale este lipsită de expresivitate, iar satul revoltat este tratat convenţional, doar ca fundal. Cronica laudă însă costumele Hortensiei Georgescu[31] („realizează o unitate cromatică ce izbutește să atenueze pe alocuri discrepanţele stilistice ale întregului") și decourile lui Nicolae Drăgan („ridică ștacheta artistică a filmului"). Pe ansamblu, rezultatul rămâne „șters, nesatisfăcător".

Valerian Sava: „*Mânia* reduce violent la zero distanţa dintre cele mai precar-schematice evocări ilustrative și ceea ce ni se oferă sub o nouă carte de vizită." Criticul remarcă, ironic, preţiozitatea acestui film „plicticos", ce se vrea „de artă", iar în „răceala programatică" a regizorului vede un anume tip de „intelectualitate" căutată. Pentru Florian Potra, *Mânia* este „unul din filmele cu răsuflarea cea mai grea, cea mai gâfâită cu putinţă, iscată de contrastul izbitor dintre conţinuturile pretins grave, patetice și formele pretenţioase dar inconsistente ale unei pelicule ce nu e decât o însăilare de bune intenţii, purtând pecetea inautenticităţii (cu veleităţi), la un tipic nivel de *kitsch de lux*". Astfel, vina nu este atât a lui Veroiu, ci a caselor producătoare, ce „ar fi trebuit să constate mai limpede și mai net decât în alte împrejurări că nu orice film poate fi încredinţat oricărui regizor."

---

29. Mircea Veroiu, *Cinema*, 2, 1978.

30. *Cinema*, 4, 1978.

31. Titlul de lucru al filmului era *Cronica unor împărați desculți*. Hortensia Georgescu: „Acești împărați desculți (eu i-am desenat cu o cunună de spini pe cap), chinuiți, anonimi, am încercat să-i individualizez prin îmbrăcăminte. Continui și la acest film o veche preocupare a mea de a armoniza costumele cu tipologia și drama personajelor."

Ecaterina Oproiu constată inadecvarea lui Mircea Veroiu – „un exponent al inteligenței filmice în stare pură, un artist din zodia cinematografului eminamente cerebral" – la tipul de film pe care îl propune prin *Mânia*: „Momentele „culminante" sunt teșite, despletite, dezlânate. Banda sonoră, niciodată prezentă când e cazul, dă sentimentul de pustiu, de inutil, de tăcere opacă, aducând și ea un obol important la senzația de vid. Filmul acesta nu este eșecul unei idei, ci eșecul lipsei de idei. Iar eu aș spune chiar ceva mai mult: eșecul unui anumit tip de film care mai nutrește iluzia că „celebritatea" se poate hrăni numai din ea însăși. Pe scurt: eșecul deshidratării sentimentale."

Niciun critic însă nu a pomenit despre felul în care i-a fost deturnat lui Veroiu proiectul *Mâniei*. Filmul, așa cum s-a păstrat, are lungimile și slăbiciunile sale, dar – la fel ca în cazul altor filme (*100 lei, Filip cel bun, Casa dintre câmpuri, Baloane de curcubeu, Singur de cart, Fructe de pădure, Pas în doi, Faleze de nisip* ș.a.) strivite, într-o măsură sau alta, de cenzură – el putea să aibă o altă soartă, să arate altfel, mult mai aproape de felul în care a fost gândit de regizor. În 1982, tracasat de modificările ce i se cereau să le aducă filmului său, *Baloane de curcubeu,* Iosif Demian scria că „dacă filmele noastre nu ajung în selecţiile marilor festivaluri să nu disperăm", sperând să se înființeze cândva un festival internaţional al arhivelor de filme unde, negreșit, românii vor fi premiaţi pentru „cel mai zgâriat film, cel mai tăiat film etc. etc." Un an mai târziu, actorul Florin Zamfirescu sugera ca „genericul filmului românesc, veșnic incomplet, să se compună pe viitor și din numele acelora care au greaua sarcină de a verifica o operă de artă".

Între oglinzi paralele (1979)

Dintre filmele românești de referinţă ale anului 1979 se detașează: *Casa dintre câmpuri*, *Un om în loden*, *Vis de ianuarie*. Valerian Sava precizează că *Între oglinzi paralele* „nu e nici ecranizarea, nici adaptarea operei lui Camil Petrescu, luată în parte sau global". Regizorul nu s-a „inspirat" din această operă, ci doar s-a „sprijinit (nu bazat) pe invocarea scrierilor lui Camil Petrescu, îndeosebi a romanului *Ultima noapte…*, din care cineastul preia numele unor personaje, unele situaţii și replici". Astfel, „falsa obiectivitate a naratorului, tonul egal și distant, adică tot ce respingea Camil Petrescu, în numele dreptului la o proză subiectivă și autentică, este tocmai formula pe care regizorul o alege pentru compunerea filmului" (Valerian Sava)[32].

p. 67
Între oglinzi paralele -
Prietenul nevoit să asculte
(Ovidiu-Iuliu Moldovan)

32. Valerian Sava, *Cinema,* 3, 1979.

Lumânăraru (Dorel Vişan), Ela (Elena Albu) şi Ştefan (Ion Caramitru)

Unii critici consideră *Între oglinzi paralele* o „ratare auto-programată pentru că regizorul a scris el însuși singur scenariul, detașându-se din capul locului de opera lui Camil Petrescu, luată global”[33]. Dana Dumitriu este de altă părere: „Ela, personajul care reprezintă esența feminității în literatura lui Camil Petrescu, atât de marcată de problema iubirii și a dezamăgirii erotice, apare într-o variantă care m-a contrariat inițial, dar m-a convins apoi că este posibilă. Mi-o imaginam misterioasă prin cochetărie, veselă, expansivă dintr-un fel de ingenuitate a plăcerii, dintr-un fel de moralism candid. Și am descoperit că poate fi și languros orientală, cuminte și opacă, frumoasă, tăcută și chiar fără sex-appeal, vrăjind tocmai tainicei subminări a farmecului fizic prin incertitudinea spirituală.” În film, Ela este Elena Albu (cu vocea dublată la post-sincron de Valeria Seciu).

p. 69
Actorii Ion Caramitru și Ovidiu Iuliu Moldovan în filmul *Între oglinzi paralele*

33. Valerian Sava, *Magazin Estival Cinema 1979*.

NIGHT

p. 70
Artista, dolarii și ardelenii
- mai mult atmosferă decât pirosferă (scenografia: Nicolae Drăgan, Nicolae Șchiopu)

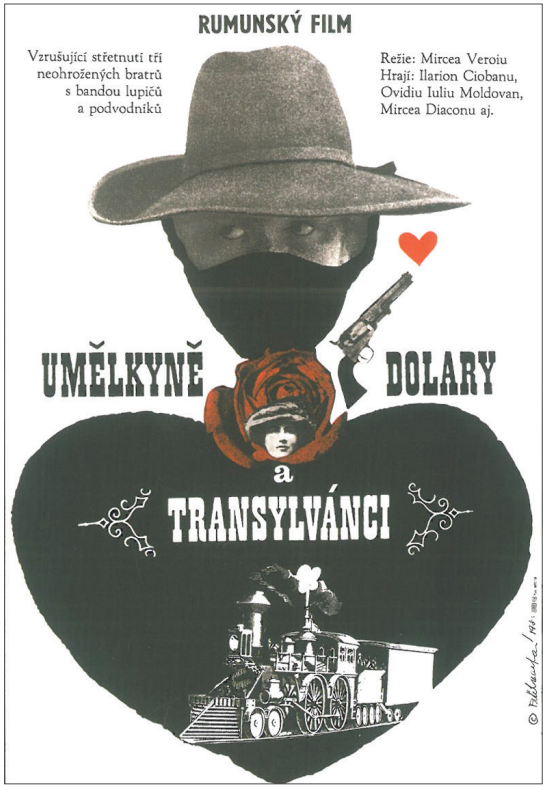
Anii 80. Încununarea unei creaţii: Să mori rănit din dragoste de viaţă

Artista, dolarii și ardelenii (1980)

Anul 1980 avea să ducă mai departe mișcarea de „intelectualizare" a cinematografiei românești, de chestionare a „snobismului retoric şi estetizant", de „coborâre la nivelul faptelor curente, fără miză demonstrativă, dar cu o secretă încărcătură de adevăr existenţial" (Valerian Sava) prin *Proba de microfon, Vânătoare de vulpi, Croaziera*, *O lacrimă de fată*, *Duios Anastasia trecea* și *De ce trag clopotele, Mitică?* – acesta din urmă fiind difuzat abia în 1990. Tot în 1980 au avut premiera *Lumina palidă a durerii* și *Bietul Ioanide.*

Artista, dolarii și ardelenii continuă primul *western* românesc (critica l-a numit *eastern*), *Profetul, aurul și ardelenii* (regizat de Dan Piţa), ambele după scenarii de Titus Popovici[1]. Cele două filme, la fel de incomparabile cum fuseseră *Fefeleaga* și *La o nuntă* (pe care le unea același titlu, *Nunta de piatră*, însă le despărţea structura artistică diametral opusă a celor doi regizori), evidenţiază încă o dată „austeritatea, ascetismul, estetismul și răceala lui Veroiu", în contrast cu „vitalitatea, dinamismul și suculenţa lui Piţa". Critica a mai remarcat diferenţele de tonalitate în raport cu primul episod: cel semnat de Piţa fiind mai „dionisiac", „bubuind de viaţă, de haz, de fantezie şi dinamisn", cel de-al doilea, mai „apolinic", fiind „conceput într-o dispoziţie mai domoală, mai curând lirică decât dinamică, mai mult de atmosferă decât de pirosferă" (Eva Sîrbu)[2]. De reţinut că aici Mircea Veroiu reia colaborarea excelentă avută la *7 zile* cu Adrian Enescu. Împreuna lor lucrare se va încheia la *Somnul insulei* (1993).

1. Suflul înnoitor adus de scenariile „seniorului" Titus Popovici contrastează puternic cu avalanșa de ticuri obositoare, bătrânești, de soluții-șablon pe care le ofereau destule nume „proaspete" din scenaristica acelor ani. Demersul său de a „spune câte ceva despre natura sufletească a românului, într-o formă agreabilă și populară" a fost amendat de unii cronicari cu „prejudecăți izvorâte din semidoctismul arțăgos" care l-au tratat – se confesa scenaristul într-un interviu acordat Evei Sîrbu – „ca și cum aș fi făcut filme pornografice".
2. Eva Sîrbu, *Cinema*, 2, 1980.



Cele două episoade *eastern* (continuate de *Pruncul, petrolul și ardelenii*, tot în regia lui Dan Piţa) reprezintă, înainte de toate, o replică inteligentă, cu atmosferă şi dialoguri nostime, pline de savoare, la adresa ilustrativelor filme de aventuri, campioane la *box office*[3]. Cristina Corciovescu: „Trilogia îmbină motive specifice westernului (pistoale, răfuieli, cavalcade, căutători de aur, miracolul petrolului care ţâşneste unde cu gândul nu gândeşti, binele care învinge răul) cu temele impuse ale cinematografului autohton (dorul de ţară şi necesitatea repatrierii, aplanarea conflictelor interetnice)."

Al doilea episod al *Ardelenilor* rămâne filmul lui Veroiu cu cei mai mulţi spectatori. Regizorul *Oglinzilor paralele* avea să demonstreze, în fine, că – fără să abdice de la crezul său estetic de până

p. 73
Artista, dolarii și ardelenii -
Pianista (Ioana Crăciunescu),
Green (Elöd Kiss) și Lefty
(Marcel Iureş)

3. În aceeaşi perioadă, *Un om în loden* şi *O lacrimă de fată*, filme atente la detaliile de atmosferă, la felul de a povesti cinematografic, dădeau şi ele o replică inteligentă producţiilor comerciale cu justiţiari, preocupate mai ales de efectele speciale. N-au avut însă – nici pe departe – succesul de public al seriei *Ardelenilor*.

HAND
SHO

Artista, dolarii și ardelenii - Romulus (Mircea Diaconu), June (Tatiana Filip), Ion (Ovidiu-Iuliu Moldovan), Bob (Ahmed Gabany), Traian (Ilarion Ciobanu)

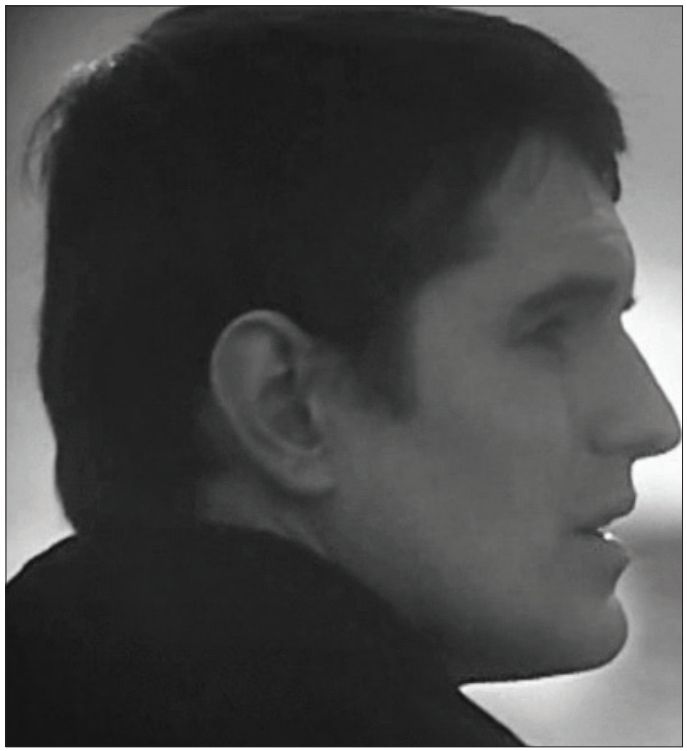
atunci, poate face şi filme de public în care sunt distribuiţi numeroşi actori populari (Ilarion Ciobanu, Ovidiu-Iuliu Moldovan, Mircea Diaconu, Rodica Tapalagă[4], Mircea Albulescu) sau aflaţi la început de carieră (Ioana Crăciunescu, Marcel Iureş).

Semnul șarpelui (1982)

În 1982 Mircea Daneliuc filma *Glissando*, Constantin Vaeni filma *Imposibila iubire* (ambele difuzate în 1984), Dan Piţa lansa *Concurs*, iar Alexandru Tatos *Secvenţe*. Dacă în anii 70, Mircea

p. 75
Parasca (Valeria Sitaru) și Doamna Handrabur (Leopoldina Bălănuță) în *Semnul șarpelui*

4. Distribuită în rolul Artistei din film, Rodica Tapalagă consideră că la film, regizorul este „atotstăpânitor", „sufletul, aerul, vraja filmului" și declară că a simțit acest lucru foarte precis în două ocazii: cu Dan Piţa și Mircea Veroiu: „La film nu se poate lucra împotriva personalității regizorului, ci venind în întâmpinarea ei. Piţa și Veroiu sunt două personalități mari și foarte diferite. Chiar și felul în care te obligă să exiști ca actor diferă. Piţa îți acordă un credit total. Veroiu îți pretinde un self-control desăvârșit. Pe Piţa îl pasionează neașteptatul, ceea ce se naște spontan pe baza textului dat, detaliile care te surprind și pe tine, actor, descoperindu-le. Veroiu, dimpotrivă, este foarte atent la selecția nuanțelor, la acel self-control care obligă dozarea exactă a stărilor, la decantarea lor." (*Cinema*, 6, 1979)



Simion Handrabur,
fiul pierdut și regăsit (Dinu Manolache) în *Semnul șarpelui*

Veroiu semnase – independent de Dan Piţa – un singur lung-metraj de prestigiu (*Dincolo de pod*), anii 80 îl vor plasa în liniile de frunte ale cinema-ului românesc. *Semnul șarpelui* – „în sfârșit un film demn de faima unui furtunos debut" – este, în acest nou deceniu, primul reviriment, ce vine „după ani de peregrinări, de testări, de exerciţii de stil, de prestări de serviciu, e drept, rafinate" (Ecaterina Oproiu).

Ne aflăm undeva, într-un sat din Ardeal aproape de graniţa cu Ungaria. Un fiu (Dinu Manolache) pleacă pe front. Al Doilea Război Mondial este pe sfârșite. Mumă-sa, hangiţa Handrabur (Leopoldina Bălănuţă[5]), mereu ţeapănă în hainele ei cernite [6], este mâhnită și jură să se răzbune pe vameș și pe primar care i-au trimis pruncu' la război. Ecaterina Oproiu: „Figura centrală, mama, are măreţie de eroină din tragedia greacă, dar și vicleșuguri de personaj neorealist". Pentru Leopoldina Bălănuţă, întâlnirea cu artiști ca Mircea Veroiu și Călin Ghibu este „un prilej de meditaţie asupra profesiunii de actor, asupra mijloacelor de exprimare, asupra scopului ei". De fiecare dată după aceste întâlniri, actriţa a plecat „cu un soi de tristeţe și cu dorinţa tainică de a le semăna în nobleţe, demnitate, discreţie, măsură și strădania de a sublima". Aflată la a treia colaborare cu Veroiu, Leopoldina Bălănuţă încearcă un bilanţ: „Am parcurs cele trei etape ale carierei sale – debutul, deplina afirmare și maturitatea – care, fiecare în parte, a însemnat o treaptă de devenire artistică, dar, totodată, și pentru mine a însemnat același lucru"[7] – „o școală de profesie, de măsură, de comunicare, de adevăr"[8].

5. Ecaterina Oproiu: „Leopoldina Bălănuţă e cu atât mai dureroasă cu cât suferinţa ei e împlătoșată, bățoasă. Într-o stare de permanentă inflexibilitate, actriţa – aplecându-și pleoapele grele, mototolind o batistă, râzând ca cineva care vrea să vină de hac – găsește nenumărate nuanţe și subtexte. Ea impune printr-o demnitate devenită nobleţe și emoționează printr-o căldură sugerată cu savantă zgârcenie. Ea dă foc la icoane, și stinge pălălaia cu palma și o crezi, așa cum o crezi când o vezi valsând, valsul morţii."

6. Hortensia Georgescu, pictorița de costume: „Doamna Handrabur este în costum totdeauna negru, deși nu același. Ornamentele sunt voit anulate, ca să nu tulbure starea de doliu sufletesc; era un doliu pe care îl presimţea, îl purta în suflet. Acest lucru l-am încercat prin costum, s-o sting, să n-aibă trup; doar durere, demnitate, adâncă și nesfârșită."

7. *Cinema*, 10, 1981.

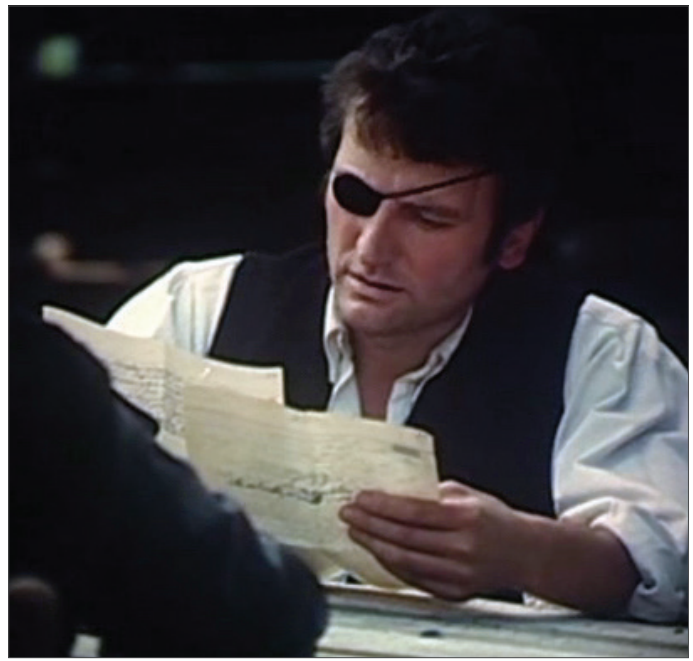
8. *Cinema,* 2, 1982.

Primirea scrisorii (Leopoldina Bălănuţă) în *Semnul şarpelui*

Alimandru (Ovidiu-Iuliu Moldovan) – „un fel de corcitură între bandit şi justiţiar, călăreţ şi pistolar, bărbat frumos chiar şi fără un ochi, pe care viaţa nouă (a se citi socialistă) îl cuminţeşte făcându-l şofer la primărie”[9] (Cristina Corciovescu) – face pe călăuza pentru cei care, mai ales după terminarea războiului şi cotropirea ţării de sovietici, fug de noul regim. Falnic, este râvnit de multe muieri din sat şi poate chiar de nora hangiţei. Cu sunet de baladă modernă, cântăreţul satului (Radu Gheorghe) – un fel de *raisoneur* – al poveștii – zice:

A trecut bădiţa dealul
Îi cunosc mersul şi calul
Calu-i sur, bădiţa-i sur

9. Alimandru se înscrie pe linia altor două personaje interpretate de Ovidiu-Iuliu Moldovan (Burdea, în *Dincolo de pod*, John Brad, în seria *Ardelenilor*) și îl anticipează pe Pantelimon din *Dreptate în lanțuri* – „personaj al personajelor”, un examen de maturitate artistică pentru actor.



Rusalinda (Dorina Lazăr) și Alimandru (Ovidiu Iuliu Moldovan) în *Semnul șarpelui*

A-l blestema nu mă-ndur
Calu-i alb, bădița-i alb
L-aș blestema și mi-i drag…

Sus e cerul, largă-i lumea
Bine c-a-nfrunzit pădurea
N-a ști nimeni că m-am dus
Numai m-or vedea că nu-s...

De-ar fi lumea de hârtie
Aș aprinde-o-ntr-o mânie
Dar lumea-i stană de piatră
Nu se-aprinde niciodată…[10]

10. Muzica lui Adrian Enescu prelucrează „cântece haiducești, cântece de inimă albastră și valsuri scârțâite de vioriști năuci și de un fir melodic subțire tras dintr-o lume de dincolo" (Ecaterina Oproiu).

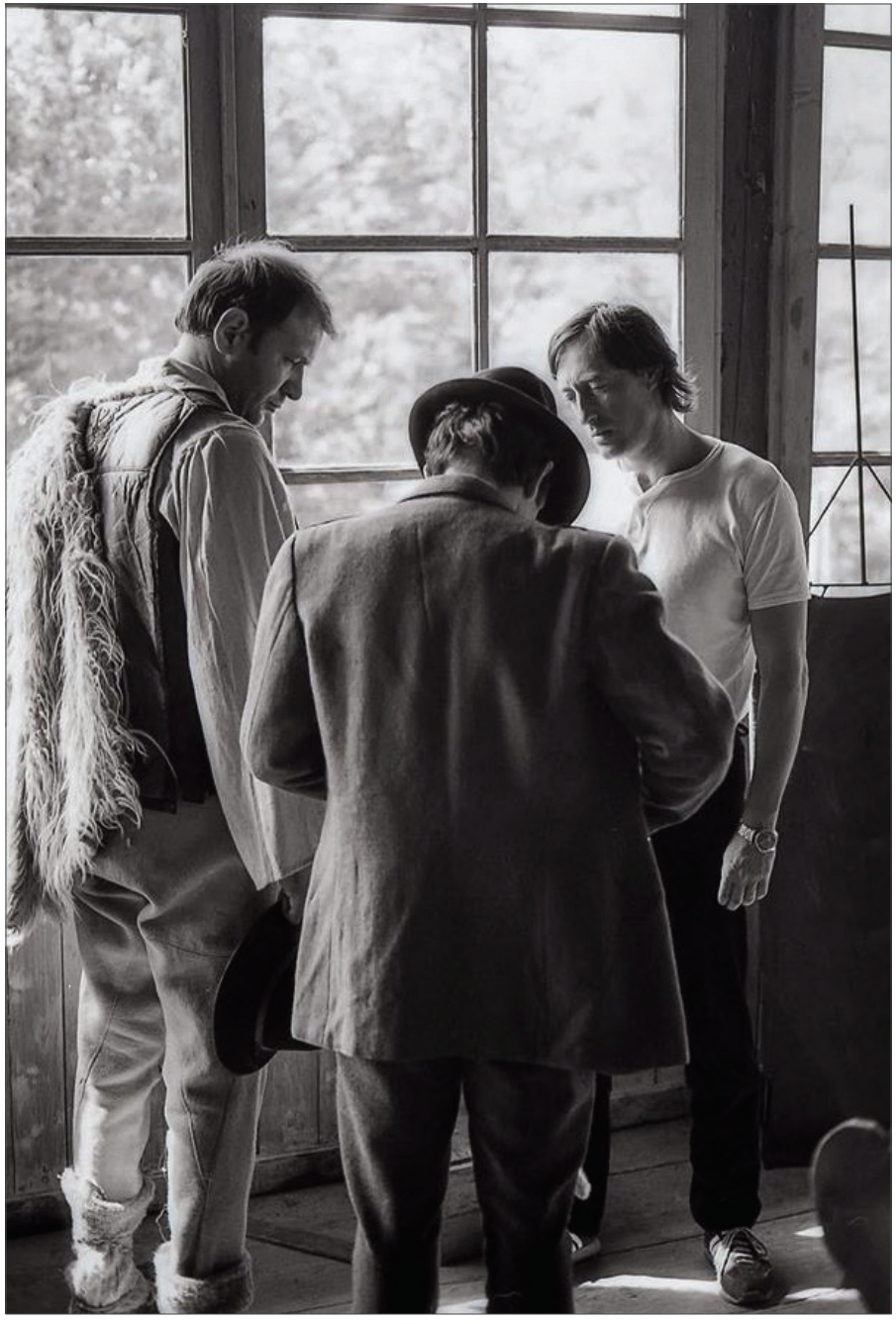
Proiecționistul de la caravana cinematografică (Petre Lupu) și pribeagul reîntors din America, unde totul e „bine gândit” (Mircea Albulescu) în *Semnul șarpelui*

Un pribeag (Mircea Albulescu) se întoarce înapoi în satul natal din îndepărtata Americă, unde totul e „bine gândit” şi „te umpli de bani”. Dar sufletul i se usca de urât acolo. N-avea cu cine schimba o vorbă şi nici românii pentru care – de la distanţă – lucra de o bună bucată de vreme (le dădea telefon, la ore fixe, de două ori pe săptămână, ca să le povestească ce mai e prin ţară, să le cânte melodii populare, să-l audă – altfel spus – glăsuind românește) n-au dorit nicidecum să-l întâlnească faţă către faţă. Pentru românii de acasă el e, acum, un ciudat cu ifose de cinefil şi meloman. Ce client perfect pentru lagăre, canale şi gulaguri – intrate în firescul lucrurilor în „obsedantul deceniu” – e acest personaj care, după ce a cunoscut „confortul occidental”, s-a întors într-o patrie în care se simte un intrus! ...

Primarul comunist (Mircea Diaconu) este un personaj-prototip care – în literatură și cinematografie – apăruse mai ales înveșmântat într-un „idealism considerat necesar de către vremuri și de către oameni”. Actorul se arăta neinteresat de un „personaj sigur de el, fără îndoieli și griji, în consecinţă plictisitor și steril”, fiind preocupat de o anume „devenire”, de acea „dialectică cotidiană care ne face imprevizibili și fascinanţi”. Personajul, preciza Mircea Diaconu, „s-a născut singur, fără discuţii

p. 80
Într-o pauză de filmare la *Semnul șarpelui,* regizorul Mircea Veroiu cu doi actori: Valentin Teodosiu și Mircea Diaconu

p. 81
Între două filmări: Valentin Teodosiu, Valeria Sitaru, Mircea Albulescu, în *Semnul șarpelui*



și elaborări teoretice, din situaţii și din memoria mea afectivă aflată în deplină concordanţă cu cea a regizorului”[11].

La sfârșit – pentru că „renunţarea și lenea sunt monotone, iar imprevizibil e doar Hristos” (Nicolae Steinhardt) – se întoarce de pe front (după care, cel mai probabil, a fost trimis în lagăre de muncă forţată) și fiul hangiţei. Află că nevastă-sa a renunţat să-l mai aștepte și („semnul șarpelui” care, spune Alimandru, îl mușcă pe om în somn – când nu veghează, cum ar veni, dacă ar fi să-i interpretăm simbolic vorbele) s-a măritat cu altul. Între timp, „haiducul” Alimandru și-a schimbat murgul pe-o Pobedă (mașina la modă în acei ani), căci noua „putere populară” dăduse ordin să se împuște toţi caii (era anul 1951). Tocmai cioplise o piatră funerară pentru hangiţa bătrână care se prăpădise. Dumnezeu îi împlinise ruga, chiar dacă neconsolata mamă n-a mai apucat să-și vadă fiul întors acasă. Semnul șarpelui devine, astfel, semnul necredinţei și al îndoielii omenești.

Centrul de greutate al atmosferei filmului este imaginea lui Călin Ghibu[12] care, „în tot ceea ce are ea mai frumos și mai rafinat, se integrează

11. *Cinema*, 8, 1982.

12. Cristina Corciovescu: „Atmosfera întregii poveşti stă în verdele câmpiilor străbătute de cirezile de bivoli negri care lasă în urmă perdele de praf alb; în lumina de pe chipul aţâţător al Dorinei Lazăr în rolul ibovnicii de ocazie; în strălucirea dureroasă a cămăşilor Valeriei Sitaru în rolul nurorii văduve; în vârtejul horei văzut prin fereastra camerei întunecate şi în multe alte asemenea „unităţi de frumuseţe”.

Primarul (Mircea Diaconu) și ajutorul său (Valentin Teodosiu), în *Semnul șarpelui*

organic în această poveste de răzbunare" prin „sobrietatea culorilor – alb, cenușiu, brun, negru, verde – combinate într-o mare varietate de nuanţe" ce conferă naturii[13] rolul de „supravieţuitor nevătămat al dramei" (Cristina Corciovescu).

13. Ecaterina Oproiu: „Natura este la fel de denivelată ca și decorurile propriu-zise. Casa doamnei Handrabur se află într-un fel de groapă feerică. Peisajul este ondulat de spinări geologice."

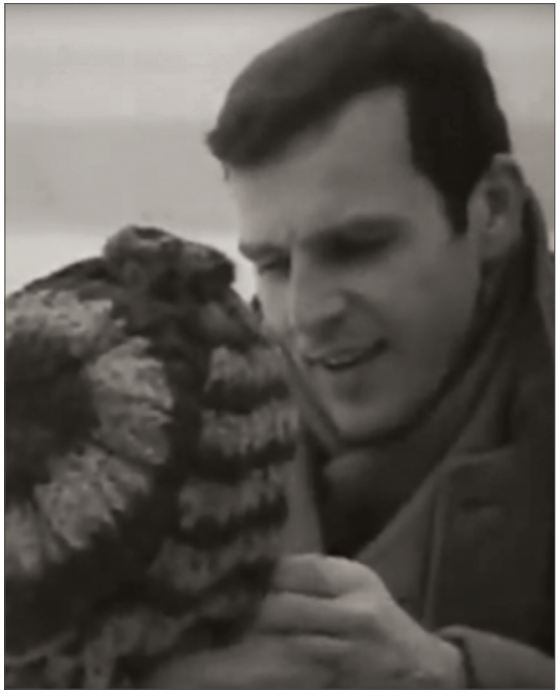
Așteptând un tren (1982)

Șeful de gară (Petre Gheorghiu) din *Așteptând un tren*

După un periplu prin mai multe genuri cinematografice, Mircea Veroiu părea să revină, în *Așteptând un tren*, la tipul de analiză directă, elaborată, din *Fefeleaga* și *Vâlva băilor*. Cristina Corciovescu: „Un moment de cinematograf adevărat, inteligent gândit, bine montat". Unitatea de timp (o zi și o noapte la început de septembrie 1944), loc (o gară izolată ce adăpostește câțiva soldați baricadați, un detașament al armatei hitleriste într-un vagon metalic) și acțiune (eforturile de oprire a unui tren militar german) sunt reperele unei scheme de subiect – „extrem de sugestivă, dar fatalmente incompletă" – pe care Mircea Veroiu (chiar dacă nu apare pe generic în calitate de coscenarist, alături de ziaristul Ilie Tănăsache) a dezvoltat-o.

Critica a remarcat deopotrivă motivația artificală a cadrului acțiunii și a datelor ei, „priza detaliului", care e „mai sigură adesea decât perceperea întregului", cât și „calitățile autorului, în dubla lui atribuție de constructor al narațiunii și de realizator: ritmul studiat al succedării momentelor violente ale schimbului de focuri, cu cele de reculegere, în care personajele încep o anume confesiune, până la profunzimea aparițiilor de plan doi, în care se evidențiază o specifică, flegmatică, detașare de context; umorul economic al replicilor; știința distribuției funcționale, probată, o dată în plus; plasticitatea spațiului; subtila citire a sensurilor profunde ale narațiunii prin transcrierea muzicală (Adrian Enescu) a stării de diluție și visare" (Valerian Sava)[14].

14. *Cinema*, 9, 1982.



Un soldat (Mircea Diaconu), alt soldat (Răzvan Vasilescu), Sergentul (Radu Vaida), Matilda (Maria Plaoe) și ofițerul german (Andrei Finți), Matilda (Maria Ploae) în *Așteptând un tren*

Ingenua (Mariana Buruiană, dansatoarea (Adriana Șchiopu) și procurorul Matei (Mircea Diaconu) din *Sfârșitul nopții*

Nu vocaţia de cineast a lui Veroiu este pusă în discuţie, ci „un anume sistem de lucru” și scenariștii care nu sunt de același calibru cu „excelenţii operatori” (altădată Călin Ghibu, acum Doru Mitran) sau „actori de cea mai înaltă clasă”. Valerian Sava pledează pentru „mai multă inițiativă a regizorilor în domeniul scenaristicii”, pentru „obligativitatea unei contribuţii directe cu scenariștii” (*Magazin Estival Cinema 1979*).

Sfârşitul nopţii (1983)

În 1983 au avut premiera: *La capătul liniei, Baloane de curcubeu, Ochi de urs, Faleze de nisip, Fructe de pădure, Întoarcerea din iad*. Realizat în, poate, cea mai fastă perioadă creatoare a lui Mircea Veroiu, *Sfârșitul nopții* aduce în cinematograful românesc al anilor 80 un plus de spontaneitate şi autenticitate în raport cu experimentele sale apăsat estetizante din anii 70 (*Șapte zile, Hyperion, Mânia, Între oglinzi paralele*). Alice Mănoiu: „Fals policier, filmul lui Veroiu devine – sub laserul său subtil-analitic – un adevărat eseu despre umanitate”.

p.86
Vânzătorul de la florărie (Constantin Cojocaru); un găinar, hoţ de butelii (Răzvvan Vasilescu); un „peşte” (Cornel Patrichi) din *Sfârșitul nopții*

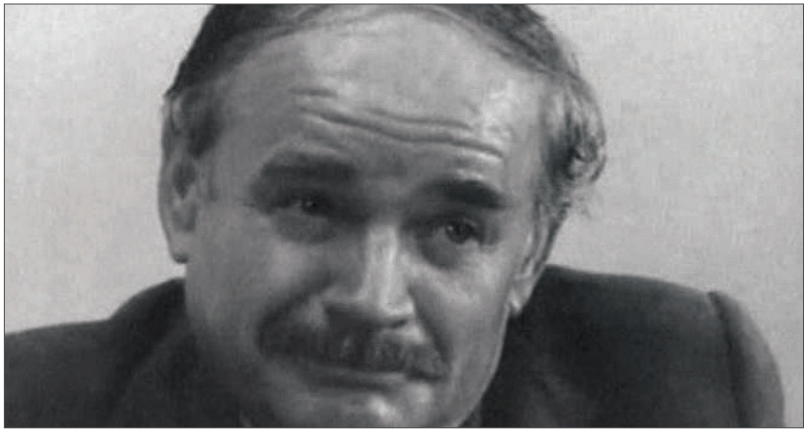
p. 87
Toma, vatmanul fără vină (Gheorghe Visu), un prieten al său (Constantin Brânzea), procurorul în vârstă și blazat (Ion Vâlcu) din *Sfârșitul nopții*

Am văzut *Sfârșitul nopții* în vara anului 1983 (la premieră), pe 4 iulie. Ţin minte precis, că era imediat după examenul de treapta întîi, proba de matematică. Făcusem aproape tot foarte bine, eram fericit şi, după ce-am predat lucrarea, m-am dus la cinema. Cinematograful „Timiș” se deschisese cu câteva luni în urmă şi avea în program *Sfârșitul nopții*. Habar n-am de ce anume am ales acest film. Pe afiș era capul mare al lui Mircea Diaconu (care tocmai dăduse lovitura cu un

film de public, *Buletin de București*) şi Gheorghe Visu (mai puţin norocos, pentru că *Faleze de nisip*, unde face un rol extrem de interesant, oarecum din aceeași zonă tipologică, fusese interzis în iarna aceluiași an). Oricum, ideea e că am intrat în sală.

Vreme de 23 de ani (până am revăzut filmul la TVR Cultural) am ţinut minte fiecare secvenţă. De ce? Dumnezeu ştie. Astfel, mi-a rămas perfect întipărită în memorie (în memoria afectivă) muzica electronic-elegiacă a lui Adrian Enescu (feat. Aurora Andronache) din generic, precum şi câteva teme pe care aveam să le regăsesc peste ani în diverse reorchestrări adrianenesciene, ori pe LP-ul de autor, *Funky Synthesizer volume 1*. Știu că m-am minunat de curăţia sufletească a personajelor jucate de Gheorghe Visu, Mariana Buruiană şi Constantin Cojocaru. La fel de vii mi-au rămas în memorie şi personajele interpretate de Ion Vâlcu (a mai jucat în *Secvenţe, Faleze de nisip, Semnul şarpelui*), Cornel Patrichi, Constantin Brânzea, Gabriela Popescu sau Vasile Muraru. Filmul are atmosferă şi un regizor în formă, astfel că schematismul poveștii lui Marian Iordache este – surprinzător – transfigurat de regizor şi echipa sa. Situaţii aparent nesemnificative sunt ridicate, prin viziunea lui Veroiu, la puterea simbolului. Banalul e transformat în destin, universul mărunt devine însăşi condiţia umană.

Procurorul este, într-un fel, o reluare a tipului de justiţiar cu inimă pe care Mircea Diaconu l-a mai făcut în *Actorul şi sălbaticii*. Ancheta din film este doar revelatorul unor caractere (cum sunt expresivele portrete



de delicvenţi conturate de Răzvan Vasilescu şi Radu Vaida ori miliţianul interpretat de Petre Tanasievici) şi nu „vioara întâi" a naraţiunii, pentru că nu contează atât „prinderea" culpabilului, cât privirea încăpăţânată a unui apărător al legii – un magistrat aflat la începutul carierei, deci încă entuziast – asupra „jocului secund" al întâmplărilor. Veroiu nu este interesat să aducă pe ecran un erou justiţiar ca în producţiile de serie cu comisari ori cu miliţieni politruci. Magistratul său e mai degrabă un tip vulnerabil, cu îndoieli şi o viaţă sentimentală – în cel mai bun caz – „în curs de împlinire".

Secvenţa de final m-a dus cu gândul la Schiller: „Există două mari virtuţi. O, de-ar fi de-a pururi unite: bunătatea mereu puternică, puterea mereu bună". Noaptea e pe sfârşite, ziua este aproape. Ultima scenă, cu procurorul şi presupusul vinovat, următor goanei nebune sfârşite tragic, e undeva la limita dintre vis şi realitate, „intrată în oglindă în mântuit azur" (Ion Barbu). E parcă dintr-o altă lume, o lume unde nu a mai rămas decât bucuria dulce-amară a nostalgiei. A întoarcerii acasă, pe malul lacului din satul copilăriei celor două personaje păgubos orăşenizate. La un moment dat, pe când se afla pe marginea unui lan de porumb, Visu îi spune fetişcanei (Magda Catone) care se oferă să-l scape de belea: „Mă uit la porumbu' ăsta şi pe cuvânt dacă nu-mi vine să mă duc aşa prin el... S-o iau aşa, de-a dreptu' şi când se termină să fiu la mine-acas'."

Peisajul citadin (bucureştean) din *Sfârşitul nopţii* a stârnit, la premieră, opoziţia puternică a factorilor de decizie. Filmul nu a fost interzis, însă a avut parte de o difuzare limitată, a fost distribuit cu parcimonie în cinematografe,

Studenta emancipată (Simona Măicănescu) din *Sfârșitul nopții*

neprimind nici acceptul de a participa la singurul festival de film din România, în acei ani – cel de la Costinești. Era prea *noir* (imaginea: Doru Mitran; decoruri: Andrei Both), prezenta prea mult nefericirile unei generații – cămine de nefamiliști filmate neorealist, străzi pline de gropi în centrul Bucureștiului, „pești" ce se învârt prin baruri de noapte etc. Dar în mijlocul acestei lumi înnebunitoare, în care studente romînce sunt surprinse în compania arabilor, în care procurorii cer „cântăreţelor" dubioase să dea seamă pentru iureșul petrecut în compania unor „cetăţeni străini" la un hotel din buricul târgului, se mai găsesc, ca prin minune, şi personaje candide. O studentă emancipată (Simona Măicănescu), renunţă la procurorul pe care-l curta pentru că „la cât muncește e lefter, tu, şi n-are nici mașină". S-a săturat să-l tot aștepte, iar el să fie mereu dedicat serviciului. Așa că i-l cedează colegei ei de cameră (Mariana Buruiană), o ingenuă. „E al tău, dacă tu crezi că merită..." Ingenua crede, chiar foarte tare. Cea care s-a descotorosit de procuror mai spune: „Nu merită nimeni, ascultă-mă pe mine. Hai c-am plecat şi eu la o altă întâlnire. S-a făcut târziu şi nici pe mine n-o să mă aștepte nimeni să vin la nesfârșit." Replica ingenuei: „Şi tu crezi că merită?"

„Ce?" – spune cocheta studentă. „Să vrei să te-ntâlnești cu cineva care ştii că nu te va aștepta să vii, la nesfârșit..."

„Nu cumva muzica mea (de aceea îţi place ţie ce am făcut eu prin anii 80) se leagă de copilăria ta, de adolescenţa ta şi atunci evident că toate sunt frumoase?" – mă întreba, cu câţiva ani în urmă, compozitorul Adrian Enescu. E drept, muzica sa din anii 70-80, care m-a apropiat deopotrivă de muzica simfonică, de jazz, de muzica experimentală sau de pop, are o energie şi un timbru aparte. Este – de când am ascultat-o întâia oară – parte din mine. Dar nu toate au fost frumoase în anii aceia. Şi, cu atât mai puţin, nu toate muzicile (sau filmele, cărţile) pe care le-am frecventat în copilărie şi adolescenţă mi se par, şi acum, evergreen.

Sfârşitul nopţii – la fel ca alte filme din acei ani, de Veroiu (*Semnul şarpelui; Să mori rănit din dragoste de viaţă*) sau Piţa (*Concurs, Faleze de nisip, Dreptate în lanţuri, Pas în doi*), de Iosif Demian (*O lacrimă de fată, Baloane de curcubeu*) sau Dinu Tănase (*La capătul liniei*), de Mircea Daneliuc (*Vânătoare de vulpi, Proba de microfon, Croaziera*) sau Tatos (*Secvenţe*) – mi se pare uimitor prin felul în care se mărturisește. Prin emoţia cu care personajele se caută şi, uneori, se găsesc. Sunt, fiecare din aceste filme, tot atâtea momente vii din cinematograful românesc din prima jumătate a anilor 80.

Mircea Alexandrescu: „Unde s-ar situa *Sfârşitul nopţii* într-o ierarhie a producţiei? Într-o mare cinematografie, probabil că ar face parte din acel pluton care constituie producţia de nădejde – expresia unui profesionalism deplin, a sensibilităţii şi a stăpânirii mijloacelor de expresie, acea producţie ce oferă background-ul întregului edificiu. Pentru noi însă, *Sfârşitul nopţii* trece, cred, în acea zonă de excepţie în care nu pătrund prea mulţi."[15]

Să mori rănit din dragoste de viaţă (1984)

Am ajuns la *Să mori rănit din dragoste de viaţă*, în vara anului 1984, datorită câtorva nume de pe generic: al lui Veroiu, dar și al lui Claudiu Bleonț și al compozitorului Adrian Enescu (tocmai văzusem *Concurs*-ul lui Dan Piţa). Am descoperit apoi – nebănuit bonus – o serie de

15. *Cinema*, 5, 1983.

Studentul Horaţiu (Claudiu Bleonţ)
şi prietena lui (Mariana Buruiană),
în *Să mori rănit din dragoste de viaţă*

alte nume: Gheorghe Visu, Marcel Iureș[16], Mariana Buruiană[17], Dragoș Pâslaru, Tora Vasilescu, Valentin Voicilă, Cornel Revent. Aveam să descopăr, mai ales, cum Mircea Veroiu izbutea o rară „fuziune între idee și sentiment, între temă și concretizarea ei artistică" (Roxana Pană), amintind de filmul lui Lucian Pintilie din 1965, *Duminică la ora 6*.

Mircea Veroiu: „Cred că eroul este, de fapt, un om și nu o înșiruire de cuvinte pe care un personaj le rostește. Asta am încercat cu cei doi tineri: să-i implic în starea omului pus – în numele unui anume ideal, crez, ideologie – să facă anumite acţiuni care să-l definească și care să-i dea statutul de erou, nu să impun acest statut de erou printr-o definiţie anterioară. De aici a decurs o realizare plăcută și o colaborare de inimă cu toate compartimentele filmului – actorii, compozitorul, operatorul, toţi cei care au contribuit la cristalizarea acestui lucru."

Ecaterina Oproiu: „Într-o distribuţie excelentă în totalitatea ei, se decupează Claudiu Bleonţ[18] și

16. „Pe primul loc este, cred, în filmografia mea românească, *Să mori rănit din dragoste de viaţă*, unde chiar am avut o întâlnire formidabilă, dincolo de întâlnirea cu Mircea Veroiu, pe care îl iubeam, îl adoram. Am avut întâlnirea cu Claudiu Bleonţ, cu Geo Visu, artiști care «spărgeau» ecranul, erau formidabili. Rolul din acest film, inspectorul Mironescu, e rolul de pe primul loc!" (Marcel Iureș, *Film*, 3/2015)

17. „Maria din *Să mori rănit din dragoste de viaţă* n-are nimic aparte, există la un loc cu celelalte personaje. Din împletirea vieţii ei cu destinul celorlalte personaje rezultă o poezie aparte. Un fel de exaltare specifică tinereţii. Dacă s-ar putea, aș juca numai asta: vieţi care se mistuie în pasiunea unui ideal, a speranţei, personaje care trăiesc, iubesc, luptă și mor pentru o idee."

18. „Am debutat în film sub „zodia" a doi mari regizori: Dan Piţa și Mircea

O noapte cu Lola (Tora Vasilescu, Claudiu Bleonţ), în *Să mori rănit din dragoste de viaţă*

Gheorghe Visu, în același timp extrem de diferiţi și extrem de asemănători, el, Bleonţ, el studentul, el „tinereţea rănită și îngândurată”, sosia unui comic, Harold Lloyd; el numai ingenuitate, el care are oroare de durere fizică, dar el e cel care, înfrângându-și oroarea, provoacă unul dintre cele mai patetice și mai convingătoare finaluri de film autohton... Iar alături, Gheorghe Visu.

Veroiu și am interpretat sub bagheta lor roluri pe care prea ușor le apreciem și le numim de tineri. Afirm, împotriva acestei frustrante ușurinţe, că legătura dintre mine și personajele interpretate: Tânărul (*Concurs*), Horaţiu (*Să mori rănit din dragoste de viaţă*), Năstase (*Dreptate în lanţuri*) nu a constituit vârsta, momentul biologic temporal, ci ideea de Om, această punte sufletească care ne unește pe toți, indiferent de vârstă, prin faptul că suntem ceea ce suntem: oameni. Iar ca tânăr, numesc omul, artistul cu starea permanentă a căutării, aflat într-o luptă necontenită cu sine însuși, pe calea regăsirii și desăvârșirii lui interioare, drum pe parcursul căruia greșeala, înfrângerea, victoria nu sunt decât evenimente cotidiene.” (*Cinema*, 5, 1984)

Mironescu, temutul ofiţer de la Siguranţă, în *Să mori rănit din dragoste de viaţă*

În contrast cu candoarea prietenului său, tânăruI actor ne arată obrazul – brăzdat prematur – al unui ins uns cu toate alifiile. A fost hamal, a fost student, a fost circar, dar iată că circarul încetează brusc jocul de-a cabotinul și jocul de-a aventura și el, omul salturilor mortale, care își riscă în fiecare seară viaţa de dragul spectacolului – și poate al aplauzelor – înţelege, la lumina orbitoare a unui sentiment intens (prietenia, prietenia totală între doi bărbaţi; căci ea e matca subiectului), că viaţa nu e un spectacol și că există, cu adevărat, motive pentru care merită să riști tot[19]." Claudiu Bleonţ vede în personajul Sarca jucat de Visu („un artist, un aventurier,

19. Claudiu Bleonţ (Horaţiu): „Moartea e singura mea certitudine; pe toţi ne așteaptă același sfârșit, absoluta „democraţie" a Nefiinţei, ce va îmbrăţișa la sânul ei netoţii și geniile, împăraţii și sclavii, teoriile și sistemele. De Ea nu pot scăpa, dar în drum către „nuntirea" cu Ea, eu îmi pot alege Calea, căci moartea e a tuturor, dar viaţa, curgerea spre Nefiinţă, e a fiecăruia. Astfel, cu lacrimi în ochi, îţi șoptesc, tată, că iubesc viaţa. *...Și de-o fi să mor / Să nu le spui lor / Să le spui curat / Că m-am însurat / Cu-o mândră crăiasă / A lumii mireasă / Că la nunta mea / A căzut o stea / Soarele și Luna / Mi-au ţinut cununa...* Pentru ca fiecare să-și poată trăi liber devenirea, mersul din ieri,

un militant fără tradiţie, fără pedigree") „Calmul, Tăcerea și Acţiunea", remarcând totodată și căldura sufletească cu care îl ocrotea pe Horaţiu: „Era ceea ce nu puteam fi eu fără el".

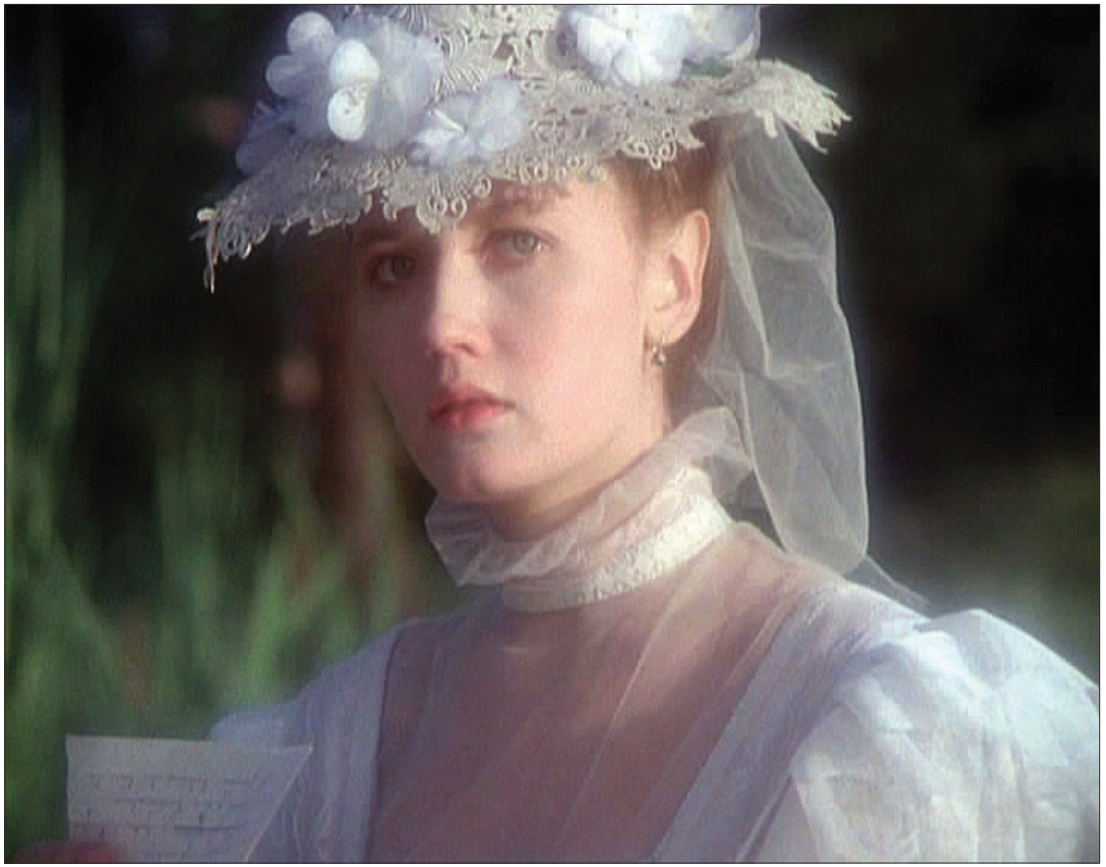
Adela (1985)

Citând pe unul din exegeţii impresionismului, criticul de film Roxana Pană atrage atenţia că „numai acolo unde nu există multă literatură poate să izbucnească pictorul". Observaţia se aplică și unui cineast ca Veroiu, interesat de spiritul, nu de litera cărţii, de sensuri și atmosferă: „Important este ca „unda" cărţii să ajungă la cititorul spectator și prin intermediul filmului, oricât de mare ar fi raza cercurilor concentrice" (*Cinema*, 8, 1984).

În 1985, când a apărut, *Adela* era o premieră de frunte a cinematografiei românești, alături de *Pas în doi* (regia: Dan Piţa). Regizorul este interesat nu de un love story de sfârșit de veac, ci de „o anumită mutaţie a valorilor sufleteşti" (Eugenia Vodă), de „drama provocată de opoziţia dintre luciditate și afectivitate" (Mircea Alexandrescu) – războiul nevăzut din conștiinţa personajului. În această notă este construită și „devitalizarea" personajului central („intelectualul ateu" Emil Codrescu[20]), pe care Veroiu o numea „sceptica onestitate a inteligentului matur". O cronică din India (*Cinema India International,* 2, 1986) consideră că „atracţia resimţită pentru tânăra fată de către intelectual este expresia sublimării romantice a unui sentiment redat printr-o privire cinetică și o compoziţie sonoră care dovedesc geniul de cineast al lui Veroiu".

prin azi voi lupta și voi înălța catarg, pe măsura puterilor mele. Așa am intrat în revoluție, hotărât să deschid ochii oamenilor, să le arăt zădărnicia din toate și înălțarea noastră ce vine din lupta cu ea. Așa s-au scurs ani ascunzându-ne, întrebându-ne, ocupând locul celor căzuți și bucuria cea mare a fost că m-am aflat mereu printre oameni și am împărțit cu ei bine și rău, speranță și dezamăgire... Sarca? Doamne, ce prieten! M-a luat de mână și mi-a deschis ochii, m-a împins în brațele dragostei, lăsându-mă s-o gust sub ocrotirea lui, m-a ajutat să cunosc și să trăiesc viața condensat între două greve și un sabotaj al mașinăriei hitleriste. Creație, dragoste, luptă și prietenie, iată ce am găsit pe drumul meu către moarte și pot spune, ca ilegalist, ca om care am avut sabia lui Damocles asupra capului, sabie care poate cădea oricând neprevăzut așa cum a căzut pentru tine, tată, că merită să plătești vieții tributul morții, că drumul are valoarea lui și merită să-l parcurgi. Omul e măsura tuturor lucrurilor; a celor ce sunt, cum că sunt, a celor ce nu sunt, cum că nu sunt... Așa cred că suna în *Să mori rănit din dragoste de viață* glasul interior al lui Horațiu Balthazar Câmpeanu." (*Cinema, 5, 1985*)

20. George Motoi, interpretul lui Emil, despre *Adela* și despre personajul său din film: „Ceea ce contează sunt evenimentele interioare ale personajelor, tulburările lor, unele rostite, altele disimulate. E mai curând un eseu psihologic, filozofic, despre luciditatea cu care un individ își asumă la un moment dat vârsta, despre zona îngustă, incertă și amăgitoare dintre tinerețe și … maturitate. Personajul meu, un tip predispus la autoanaliză, își trăiește cu voluptate momentele de introspecție, își cenzurează gesturile, reacțiile (nu și gândurile), e bântuit de întrebări și neliniști care nu pot fi considerate desuete. Doctorul are afinități cu marea familie a personajelor cehoviene." (*Cinema*, 8, 1984)



Adela (Marina Procopie), un personaj topit într-un tremur de lumină

Cu „amestec de pesimism și tandreţe”, filmul – ce are „curgerea unei clepsidre” – surprinde și cuprinde nu acţiuni, ci „o suită de observaţii ascuţite asupra sufletului omenesc”, cugetări despre „curgerea ireversibilă a timpului, timpul care trece, inamicul nostru cel mare, timpul care lucrează în defavoarea noastră, timpul care face gol în jurul nostru, timpul de al cărui malaxor – pare! – să scape doar tinereţea” (Eugenia Vodă). Patru ani mai târziu, Dan Piţa avea să reia motivul „devitalizării” intelectualului sceptic și onest[21] în *Noiembrie, ultimul bal*.

p. 95
Mircea Veroiu în timpul filmărilor la *Adela*

21. La mijlocul anilor 80, Valerian Sava analiza comparativ demersul regizoral în tandem Veroiu-Piţa, după momentul debutului: *Dincolo de pod – Tănase Scatiu*; *Artista, dolarii și ardelenii – Profetul, aurul și ardelenii; Pruncul, petrolul și ardelenii*; *Între oglinzi paralele - Bietul Ioanide*; *Sfârșitul nopții – Faleze de nisip*; *Să mori rănit din dragoste de viață – Dreptate în lanțuri* ș.a.m.d..

În timpul filmărilor la *Adela*

După câteva experienţe în alb-negru, reuşite cu brio (*La capătul liniei, Sfârşitul nopţii, Să mori rănit din dragoste de viaţă, Bătălia din umbră*), operatorul Doru Mitran convertește albul în galben, pentru a obţine un „galben auriu, imaterial, o pulbere ce plutește peste pământ, lucruri și oameni". În *Adela*, „culoarea galben devine o culoare pivot în jurul căreia se rotește întreg universul, un univers exasperat de dorinţe nemărturisite", iar „fâșii lungi de negru (umbre, elemente de decor, dâre de pământ răscolit etc.)" contrastează cu „rafinamentul acestui galben tandru și apatic" (Constantin Pivniceru).

Adela a primit Marele Premiu la San Remo (unde presa italiană îl considera pe Veroiu „un Visconti român", „un Cehov transilvan") pentru „echilibrul perfect pe care-l realizează între autenticitatea sentimentelor și rafinamentul expresiei formale[22], pentru subtilitatea analizei psihologice și tandra evocare a unei lumi demult depășite de mersul istoriei, dar transfigurată de lumina poeziei".

22. Costumele din *Adela* – imateriale, vii, topite în lumină – se integrează perfect în ambientul scenografic gândit de Călin Papură. Hortensia Georgescu, pictorița de costume: „Starea care se degajă din scenariu am încercat s-o fac să treacă asupra personagiilor și prin costum. Filmul, ambianța în care se filma, urmau să topească personagiile într-un tremur de lumină. Pentru costumele *Adelei* am încercat, prin transparența lor, printr-un alb repetat în fiecare costum pe un alt suport cromatic pastelat, să realizez acea idee despre personajul Adelei, văzut prin afecțiunea și poezia doctorului Emil Codrescu. Tremurul unei lumini pe suprafața apei. Lumina se găsea, în fapt, în sufletul lui Emil. Era „minunea" care se născuse înlăuntrul lui și nu trebuia atinsă, ca să nu dispară." Frumusețea plastică din *Adela* amintind de Kubrick (*Barry Lyndon*) este „un regal" pentru directorul de imagine Nicu Stan, o „frumusețe vie, inteligentă, de pictor îndrăgostit de natură, în sensul ei deplin, cântând parcă pe „clapele" culorilor o nocturnă de Chopin".

Galbenul auriu, imaterial, ca o pulbere ce plutește peste pământ, lucruri și oameni. Tremurul unei lumini pe suprafața apei din *Adela*

Adela (Marina Procopie) și doctorul Emil Codrescu (George Motoi)

Leonardo Autera (*Corriere della Sera*, 2 aprilie 1985): „Itinerariul creativ al lui Mircea Veroiu merge de la probele de frumuseţe plastică hieratică şi fulgurantă ale începuturilor până la austeritatea progresivă şi eleganţa clarobscururilor puse în slujba melodramei cu amplă respiraţie, iată deplina şi lucida maturitate stilistică dobândită de regizor cu *Adela*."

Umbrele soarelui (1988)

În 1986, Cinemateca „Filmart" de la Casa Tineretului din Timişoara îl avea invitat pe Mircea Veroiu, căruia i s-a organizat o bogată retrospectivă. Pe atunci, următor succesului cu *Adela*, regizorul terminase filmările la *Umbrele soarelui*. Pentru că, în acelaşi an, a fugit în occident (de unde şi porecla primită neîntârziat: Mircea V-Roiu), filmul a stat o vreme în cutii. L-a terminat Dan Piţa şi, datorită scenaristului influent (scriitorul Ion Brad[23] ocupase funcţii înalte în administraţia de stat), filmul a putut fi proiectat abia în primăvara anului 1988 în sălile de cinema. Dar nu oricum. De pe afiş lipsea atât numele regizorului (figura doar numele regizorului secund, Stelian Stativă), cât şi al directorului de imagine (Anghel Deca)[24].

Am zărit afişul de la *Umbrele soarelui* în vitrina interioară a cinematografului Capitol, acolo unde se anunţau premierele din săptămâna următoare. Mersesem să văd – pentru muzică – *Rezervă la start*, un titlu azi desuet. Şi – surpriză! – pe afişul *Umbrelor soarelui*, această prezenţă oarecum clandestină în

23. Ion Brad: „Nu genul psihologic ori cel de acţiune asigură automat calitatea unui film, ci modul în care realizatorii îl înţeleg şi ştiu să pătrundă în zonele mai adânci ale fiinţei umane, reuşind să scoată la lumină adevăruri subtile, pe care să nu le arate cu degetul, ci să le sugereze cu fineţe artistică. Ceea ce e slab în filmele noastre vine tocmai de la abdicarea de la acest adevăr, simplificarea didacticistă făcută în numele aşa-zisei clarităţi."

24. Operatorul Anghel Deca fugise şi el în occident.

„Ciudat vis am mai visat de-ndată ce m-am culcat. Uite, cerul s-a aprins. Să mergem, că nu e vis…” - Veanu (Dragoș Pâslaru) și Genica (Ana Ciontea) din *Umbrele soarelui*

repertoriul cinematografelor din România acelor vremuri (Veroiu, nu-i așa, era un „trădător de ţară” ce alesese calea exilului în „acel Apus”), găsesc numele lui Adrian Enescu – un compozitor care, în acei ani, îmi părea că scrie o muzică stranie și electrizantă, din cu totul altă lume. N-am stat pe gânduri și m-am dus la film. Cea dintâi vizionare a avut – în ciuda tributului plătit conjuncturii politice, prin unele replici și cadre – efectul unui miraj. *Umbrele soarelui* – aveam să constat de la prima secvenţă – este un film de atmosferă. Brand-ul Veroiu era acolo. Revăzându-l după mulţi ani, îmi pare o certă încercare de rezistenţă prin frumos și bine la rinocerizarea și urâţirea cvasi-generală din acei ani.

Genica (Ana Ciontea) și Veanu (Dragoș Pâslaru) - *Umbrele soarelui*

Filmul lui Veroiu este un fel de „căutare a timpului pierdut", o „redresare ca un transfer de încredere în viaţă". Unui inginer agronom, Veanu (Dragoș Pâslaru, specialist în construirea de personaje rătăcite în întinderile de gheaţă ale singurătăţii), îi moare soţia (Ana Ciontea), ucisă accidental de o vită, cu puţină vreme înainte de ziua când urma să nască. Suntem departe, departe, de problematica filmelor românești cu ingineri stahanovişti și subiecte legate de producţia de cereale. Nu asta iese în faţă, ci încercările de „recuperare morală" a personajului principal – în cadrul familiei (numeroase), prin strădania deosebită a bunicii (Leopoldina Bălănuţă). Interpreta aminteşte aici de creaţiile sale de excepţie din alte trei filme ale lui Veroiu: *Nunta de piatră, Dincolo de pod* și *Semnul șarpelui*[25]. Mircea Veroiu: „M-a interest latura social-morală, psihologică, nu doar decorativă a portretului feminin. Folosesc prilejul pentru a aduce un omagiu actriţei care interpretează cu atâta forţă și profunzime evocatoare atari personaje."[26]

Povestea din *Umbrele soarelui* are unele puncte comune (inclusiv interpretul rolului principal) cu *Ochi de urs*, filmul lui Stere Gulea din 1983 după nuvela sadoveniană. Tulburarea personajului

25. „Am jucat tot timpul același tip uman, același personaj marcat de suferință, de durere, poate și pentru că eu însămi sunt marcată de suferință și chipul meu asta exprimă." (Eva Sîrbu, *Actorii noștri*).

26. Leopoldina Bălănuţă considera actoria forma sa de rugă: „În teatru, ca și în film, ca și în rostirea poeziei, ca și în viaţă, pentru mine important este un singur lucru: să am acoperire în Adevăr". Ocolirea adevărului duce la tristeţe, iar tristeţea ne împiedică să fim noi înșine. Își susţine crezul cu un gând din Nichita Stănescu: „De ce nu sunteţi voi, care sunteţi?, de ce dormiţi în gangul unei stele, de ce împrumutaţi raza, de ce nu sunteţi voi care sunteţi? Tristeţea, această lume a vieţii noastre, ea, tristeţea, de ce din pricina ei să nu fiţi voi care sunteţi, să nu fiţi voi care sunteţi, să nu ...?"

Forța și profunzimea evocatoare a personajelor (Leopoldina Bălănuță și Dragoș Pâslaru) din *Umbrele soarelui*

este pricinuită mereu de câte un obiect (adesea de forma coarnelor unui bivol) ori de câte un personaj (cum este copilașul ce se strecoară, jucăuș, pe sub un covor pus la uscat pe iarba câmpului) ce-i amintește, involuntar, de tragicul accident în care i se prăpădiseră femeia iubită și pruncul lor nenăscut. Probabil că acesta urma să fie pilonul de bază al filmului, așa cum – într-o notă revelatorie, nu plasticizantă – îl va fi gândit regizorul. N-a mai avut însă timp (sau dorință) să-l desăvârșească. Ceea ce a rămas este o suită de secvențe în flash-back, de scene stranii în care trecutul și prezentul se îmbină într-un chip ce ascultă doar de logica tainică a inimii. Pe lângă acestea, și alte câteva secvențe – anoste, vizibil propagandistice – despre „palatele" (blocurile de zece etaje) construite în orașele țării, despre „colectivul" căruia îi pasă de „tovarășul inginer" ș.a.m.d.

Epifaniile filmate cu filtre ce sporesc senzația de „iluminare" sunt „miezul" poveștii din *Umbrele soarelui*. Iar muzica lui Adrian Enescu[27] (ca un poem simfonic pentru *synthesizer*) însoțește și punctează de fiecare dată – elegiac sau cu o bine temperată exuberanță – meandrele de memorie ale bărbatului implacabil furat de frumusețea și bucuria pe care le cunoscuse cândva alături de femeia lui. Întregul film ar putea fi rezumat în replica rostită (din off) de Veanu: „Ciudat vis am mai visat de-ndată ce m-am culcat. Uite, cerul s-a aprins. Să mergem, că nu e vis..."

27. Cum se apropia compozitorul Adrian Enescu de filmul căruia îi făcea muzica? „Unu: citesc scenariul o dată. Doi: îl pun pe regizor să-mi povestească cum vede el filmul. Trei: în funcție de tipologia personajelor din film ajung la câteva soluții de temă și, apoi, la o concluzie de „instrument leit-motiv". Patru: văd materialul în Buftea, încă de la primele duble. Cinci: variantele pe care le scriu le încerc pe secvențele alese până când ajung la două concluzii: care este cel mai bun *sound* și care este cel mai bun fenomen de compatibilitate între muzică și imagine. Șase: ajuns aici, decid *tipologia* de orchestrație, o chestiune care mi se pare super-importantă în muzica de film (este exact cum ai hotărî să faci film color sau alb-negru). Șapte: decid cele două-trei variante de orchestrație și de temă la masa de montaj. Trebuie să precizez că, atunci când fac muzică pentru o secvență, primul lucru care îmi vine în minte este culoarea, atmosfera pe care o creează culoarea în cadrul respectiv; apoi mișcarea de aparat – care îmi dă o variantă de ritm muzical – și, după aceea, ce se întâmplă în cadru."

p.102
Mircea Veroiu pe platou la
Somnul insulei

Anii 90. Schimbarea de paradigmă. Somnul insulei, vameșului și creatorului

Ieșirea din sistemul ideologiei totalitare a partidului unic avea să producă mutaţii semnificative în creaţia „greilor” din filmul românesc. Urmările nefaste ale schimbării de paradigmă nu l-au ocolit nici pe Mircea Veroiu.

Somnul insulei (1994)

După câţiva ani de exil autoimpus, Mircea Veroiu – atunci când s-au schimbat vremurile – s-a reîntors în România, unde – „proaste, bune (după mine, mai degrabă bune)” – își făcuse filmele. Între timp, Dan Piţa a devenit producător la una din fostele case de filme moștenite de dinainte de 1990. L-a sprijinit și pe Mircea Veroiu, care a reușit astfel să adapteze pentru ecran romanul

Ovidiu Iuliu Moldovan, Vlad Rădescu, Mircea Veroiu, Gabriel Kosuth pe platou la *Somnul insulei*

Mircea Veroiu, Gabriel Kosuth
pe platou la *Somnul insulei*

Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Albulescu, Marcel Iureș, Mircea Veroiu pe platou la *Somnul insulei*

Al doilea mesager de Bujor Nedelcovici (autor cu care Piţa avusese în 1983 o reușită colaborare la *Faleze de nisip*, când adaptase romanul acestuia, *Zile de nisip*). În *Somnul insulei* un intelectual revine în spaţiul totalitar pe care l-a părăsit cândva și încearcă să supravieţuiască. Despre propriul său exil, Veroiu avea să spună: „Plecarea e un proces complicat, e un abandon grav. Nimeni nu face acest gest, ca să zic așa, de bună voie."

Eugenia Vodă: „Presa a oscilat între respingerea hotărâtă și cea elegantă, condescendentă, mascând, intelectual, o ușoară plictiseală; un fel de „Bun venit, Mircea Veroiu! Aşteptăm următorul film!". Văzând filmul ai senzaţia, inevitabilă, că „dictatura noastră" a fost mult mai grotescă, mai animată,

Într-o pauză de filmare la
Somnul insulei

mai pitorească, mai crudă, mai inventivă și mai vicleană decât dictatura din film, care, privită prin comparaţie, pare, busc, mult mai searbădă. Ca film psihologic, *Somnul insulei* nu are destulă finețe, e prea declarativ și prea retoric. Deși cu multe secvenţe de certă calitate artistică, structura generală a filmului pare plată." În concluzie: „Doar istoria filmului românesc va putea judeca, în realele dimensiuni, capitolul parabolelor cinematografice postrevoluţionare."

Craii de Curtea Veche (1995)

Proiectul *Crailor* l-a urmărit multă vreme pe Veroiu. Critica, atunci când nu a scris de complezenţă, a remarcat, încă o dată, conformismul (și didacticismul) transpunerii cinematografice. Bogdan Burileanu: „Rămâne un semn de întrebare (din păcate, esenţial) atitudinea extrem de indulgentă pe care regizorul a manifestat-o faţă de scenariul inițial[1], construit după toate regulile de oportunitate, între timp abolite. Așa se face că rezultatul final al acestui considerabil efort arată foarte diferit nu în raport cu punctul de plecare dramaturgic, cât mai ales cu aşteptările noastre, justificate având în vedere sursa literară originală și (de ce nu?) cu ceea ce era însuși autorul filmului înainte de exilul său deliberat. Tern și parcă obosit, corect până la conformism, enumerând sârguincios și limpede principalele momente ale cărţii, filmul se constituie într-un material didactic extrem de util elevilor de liceu, reușind performanţa de a satisface și rigorile de tip pudibond ale unei generaţii de profesori de română (aceiași care îi reproșaseră autorului de azi îndrăzneala, excesivă pentru ei, din cazul *Adela*). Nimic din aburul balcanic ce ajunge să constituie, în mod paradoxal, miezul operei literare; din lehamitea

1. Veroiu încercase vreme de peste zece ani să ecranizeze *Craii*. A izbutit, în cele din urmă, în compania scenaristică a lui Ioan Grigorescu.

existenţială a personajelor principale sau din sentimentul de zădărnicie mahmură, pendulând între comic, dramatic şi grotesc pe care o emană, şi azi, universul lui Mateiu Caragiale. Obosită şi, parcă, resemnată în faţa unui travaliu dezorientat, aproape toată echipa se străduieşte mult şi reuşeşte prea puţin. Manierismul unor interpreţi precum Ovidiu Iuliu Moldovan (în Pantazi) dar, mai ales, Mircea Albulescu (Paşadia), a căror îndelungă colaborare cu regizorul ajunge, iată, să epuizeze complet şansele oricărei înnoiri, se afişează cu o supărătoare pregnanţă, nelăsând loc timidelor încercări ale unui Marius Bodochi (Cara) sau Ilinca Goia (Vanda), de a izbuti un „altceva", care să dinamizeze cât de cât monotonia multilateral dezvoltată. Până şi acest actor, unic în peisajul interpretativ autohton, care este Răzvan Vasilescu ajunge - forţat de împrejurări sau resemnat în faţa evidenţei constatate pe platoul de filmare - să se întrebuinţeze automat, la limita „emploi"-atului, mărind astfel doza de regret şi de jenă pe care am resimţit-o la vizionare. Nu că „nu se

Mircea Veroiu şi Ovidiu Iuliu Moldovan într-o pauză de filmare la *Craii de curtea veche*

întâmplă nimic, domnule!" - (acuză de spectator anonim, dezamăgit în gustul său popular), dar realmente ești copleșit de dimensiunea denotativă a întregului demers cinematografic. Până și imaginea (frumoasă, corectă, decorativă) rămâne rece și străină oricărei tentative de a lega nu doar atmosfera, dar însăși substanţa *Crailor*."

Femeia în roșu (1996)

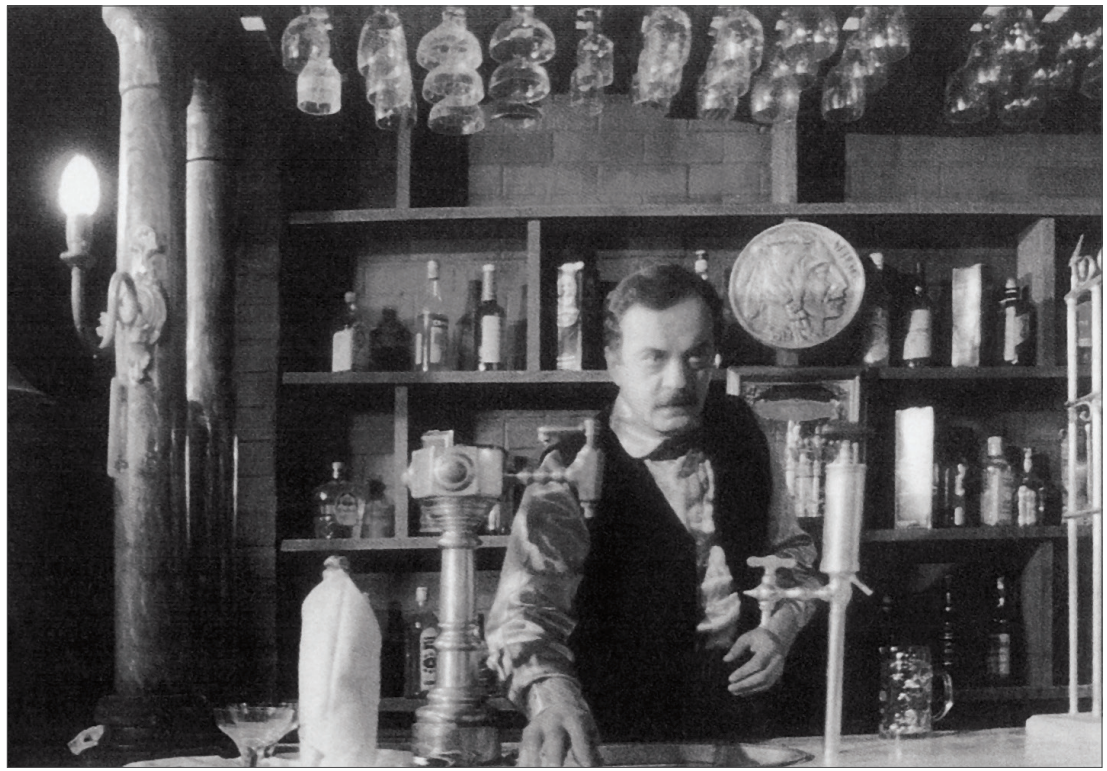
Ultimul lung-metraj realizat de Mircea Veroiu preia povestea romanului omonim scris de Mircea Mihăieș, Mircea Nedelciu și Adriana Babeţi. În anii 30, Ana Cumpănaș, o româncă ajunsă în America își trădează iubitul – temutul gangster american John Dillinger – și îl predă poliţiei, după care se întoarce în România și moare în condiţii suspecte. Medicul legist (Dragoș Pâslaru) care preia cazul este iubitul din tinereţe al „femeii în roșu" (Elena Albu).

Femeia în roșu este un film în film. Doi studenţi (un regizor și o scenaristă) pornesc să investigheze cazul Anei Cumpănaș. La final, întrebaţi de o jurnalistă cum au reușit să facă un film într-o perioadă de austeritate pentru cinematografia naţională, cei doi răspund că au avut noroc că a murit un regizor bătrân[2].

2. „Privitorul din perspectiva anului 2050 s-ar putea întreba de ce, dacă tot era epuizat, a fost necesar ca bătrânul să moară și nu s-a retras de bunăvoie, să-i facă loc tânărului care, poate, ar fi avut mai mult de spus." (Tudor Caranfil)

Pe platouri la *Femeia în roșu*

p. 110
Trei crai de la răsărit: Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Albulescu, Marius Bodochi



Barmanul (Cornel Ciupercescu) şi
John Dillinger (Radu Amzulescu)

Mircea Veroiu: „Mă bucur că despărţirea de cinematografie (impusă) pe care o sufăr se face cu acest film. Teme importante – destin, forţa de a rezista împrejurărilor potrivnice, impertinenţa cotidiană a debutanţilor – se împletesc pentru acest «rămas bun»... Într-o prea tânără bătrâneţe mă despart de film cu gândul că deșertul cultural e în faţă și nu în urmă, cum scriu atâţia (cel puţin în cinematografie). Dar o ţară care se agaţă cu disperare și neputinţă de ultimele trepte ale civilizaţiei era normal să renunţe la primele trepte ale civilizaţiei și culturii. Iar cinematograful e printre ele. Rămas bun!”

Scrisorile prietenului (1996)

Scrisorile prietenului reia câteva teme care l-au preocupat constant pe Mircea Veroiu: prietenia, iubirea neîmplinită, relaţia dintre individ și societate. Inspirat din proza scurtă a lui A.E. Baconski, acest eseu cinematografic pentru televiziune este o meditaţie asupra însingurării și înstrăinării artistului.

Prietenul (Cristi Iacob)

În loc de epilog

p. 114
Mircea Veroiu și Iosif Demian în timpul filmărilor la *Nunta de piatră*

Într-un film, regizorul – credea cu tărie Mircea Veroiu – „aduce în plus totul sau aproape totul, faţă de scenariu". Adică viziunea sa personală și artistică – „fizionomiile, caracterele, relaţiile", „locurile, felurile în care arată ele și măsura în care pot influenţa dramaturgia", „culoarea, realitatea plastică și atmosfera". Pe scurt, „regizorul aduce în plus, faţă de scenariu, chiar filmul..." (*Cinema*, 8, 1985). Renumite prin „organicitatea formulei expresive", cele mai izbutite filme de Mircea Veroiu – *Nunta de piatră, Duhul aurului, Dincolo de pod, Semnul șarpelui, Sfârșitul nopţii, Să mori rănit din dragoste de viaţă, Adela* – se remarcă printr-o „elaborare riguroasă, sprijinită uneori pe o tehnicitate savantă, stăpânită întotdeauna de gustul regizorului pentru limbajul ascetic" (George Littera) și aparţin unei direcţii prea puţin cercetate în cinema-ul românesc. S-a spus adesea că, tributară unui cinema adesea cerebral, opera sa excelează printr-un limbaj cinematografic „discursiv", „static", „ilustrativ", „preocupat mult de plastică", prin construcţii dramaturgice stângace și printr-o „răceală programatică". Pentru Veroiu, filmul reprezenta o profesiune de credinţă. În cele șapte titluri pomenite mai sus, într-o serie de alte secvenţe din cele nepomenite, geometriile sale poetice iau chipul poeziei unei lumi tragice și stau sub semnul moralităţii nestrivite de „povara culturii" și a snobismului calofil.

Utima declaraţie de rămas bun a lui Mircea Veroiu

LUNI, 20 OCTOMBRIE 1997 7

DIVORŢ DE CINEMATOGRAFIE

O premieră de film românesc este, fără îndoială, un eveniment. În acest an, subvenţionate din bugetul statului, nu vom vedea decât două premiere. Membrii echipei filmului *Femeia în roșu* au ţinut să-și mărturisească opiniile biroului de presă al ROMÂNIAFILM. Le consemnăm, cu regret că un regizor de talia lui Mircea Veroiu califică, cel puţin nepoliticos, o categorie de cineaști pe cale de dispariţie - debutanţii. Sperăm că noua lege a cinematografiei va facilita accesul tuturor generaţiilor la creaţie și că divorţul lui Mircea Veroiu de film va fi amânat.

Mircea Veroiu: "Impertinenţa cotidiană a debutanţilor"

"Mă bucur că despărţirea de cinematografie (impusă) pe care o sufăr se face cu acest film. Teme importante - destin, forţa de a rezista împrejurărilor potrivnice, impertinenţa cotidiană a debutanţilor - se împletesc pentru acest «rămas-bun». Într-o prea tânără bătrâneţe, mă despart de film cu gândul că deșertul cultural e în faţă și nu în urmă, cum scriu atâţia (cel puţin în cinematografie).

Dar o ţară care se agaţă cu disperare și neputinţă de ultimele trepte ale civilizaţiei era normal să renunţe la primele trepte ale civilizaţiei și culturii, iar cinematograful e printre ele.

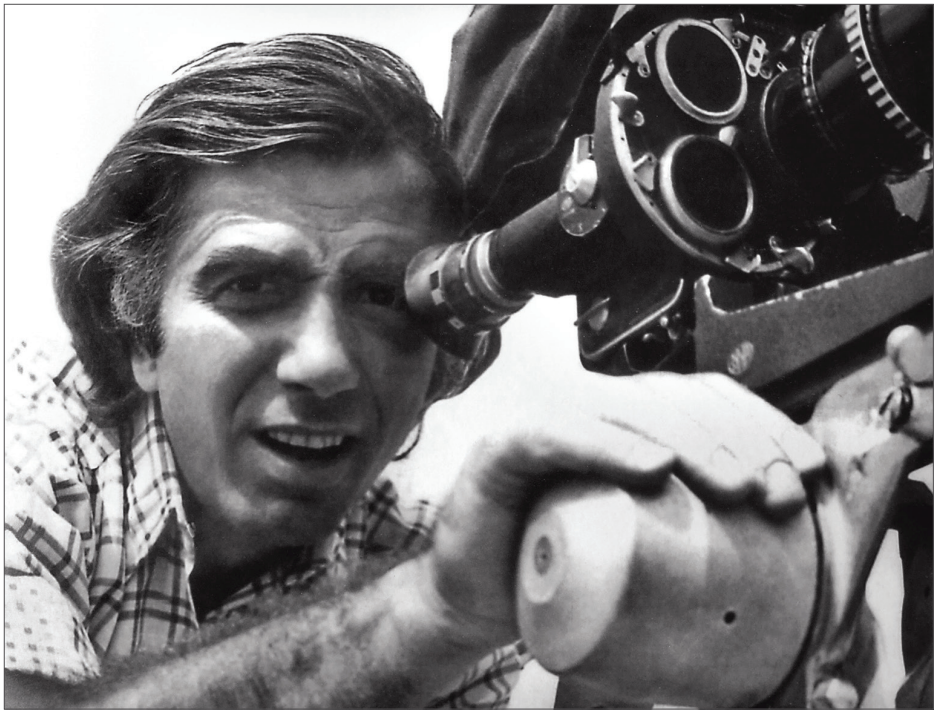
Rămas bun!"

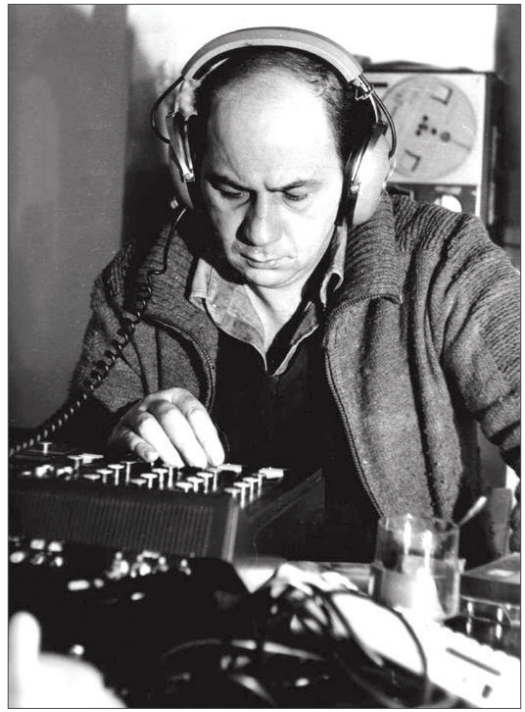
Mircea Veroiu - între suferința „care destramă” și suferința „care zidește ființa întru ființă” .

Mircea Veroiu between facing mirrors

Ovidiu Iuliu Moldovan și
Mircea Veroiu

I have often wondered how to write about remarkable *auteurs* of yesteryear, so that the spirit of their work is not betrayed. How can one approach their haughty audio-visual poetry in a time when harsh and stark realism claims to be the one and only voice in film making? And how to write about what looks like self-betrayal of the author's own artistic values and principles? This volume in an erratic recall of Mircea Veroiu's movies as reflected in reviews by major Romanian film critics. A genuine tribute to his legacy should include several *evergreens* as well as a selection of scenes from virtually every film he directed. As a film maker, Mircea Veroiu was always deeply concerned with portraits, relationships between characters, settings and atmosphere. In his movies the set is a dramatic character with a strong impact on the drama. Shapes, colour and choreography are also key elements of his poetics. The music brings about another dimension to the visual world created by art and costume designers. Like many works by Victor Iliu, Manole Marcus, Iulian Mihu, Liviu Ciulei, Mircea Săucan and Dan Piţa, the poetic cinema of Mircea Veroiu proposes a cinematic language unusually generous with dream-like moods, flashbacks and densely furnished interior scenes.





Regizorul, scenaristul și, ulterior, producătorul Dan Piţa

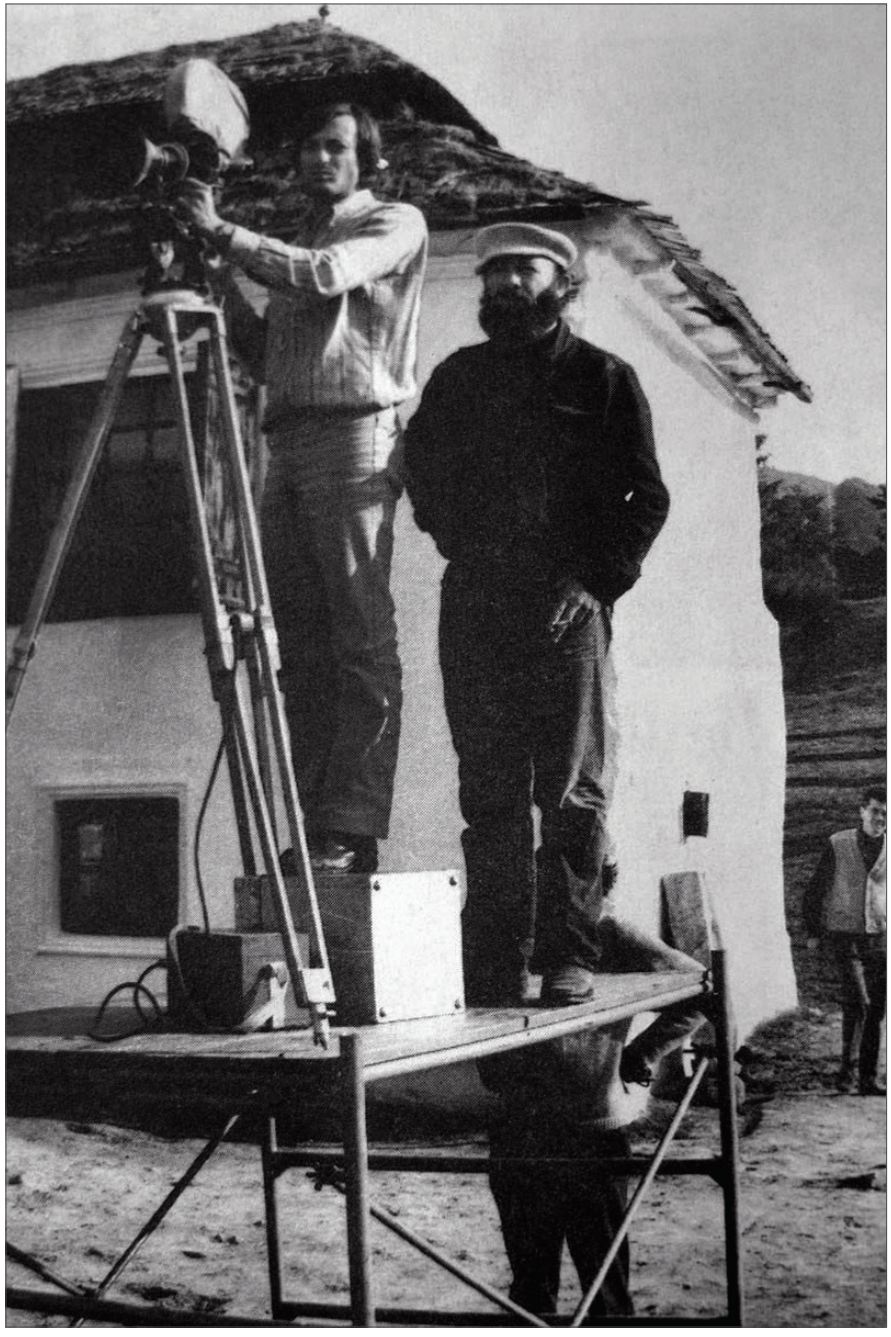
Compozitorul predilect al lui Mircea Veroiu: Adrian Enescu

By the late 1960's and the early 1970's, Romanian *auteur* cinema is represented by works such as: *The Mill of Luck and Plenty, The Mist is Lifting, Eruption, The Danube Waves, When Spring Is Hot, The Treasure of Vadu Vechi, The Forest of the Hanged, Seasons, A Sentimental Story, The Last Night of a Childhood, Meanders, Sunday at Six, Gioconda without That Smile*. Other titles are just being released (but they will soon be removed from domestic distribution): *Reenactment*, *Too Little for Such a Big War*,*The Canary and the Storm*. Two outstanding experimental works by Mircea Săucan (*The Endless Shore, The Banknote of 100 Lei*) are banned until 1990. Young and promising Veroiu is inspired by the legacy of such landmarks of Romanian cinema.

As a student, he directs a few shorts - *Morning, Prelude, In the Circle*. They all get enthusiastic reviews. Critics praise them for their balanced structure and refined, evocative, composition.

George Littera, the greatest Romanian film theorist, anticipates Veroiu's sense for rhythm and atmosphere. These qualities become essential in *Black Buffalo Water* - a highly expressive, full-length documentary, directed by a few influential personalities of Romanian cinema in 1970's and

p. 119
Mircea Veroiu cu Iosif Demian pe platou la *Fefeleaga*



1980's: Mircea Veroiu, Dan Piţa, Iosif Demian, Dinu Tănase, Nicolae Mărgineanu. This collective debut feature, focusing on the devastating effects of 1970 floods in Transylvania, is shot without a prior script.

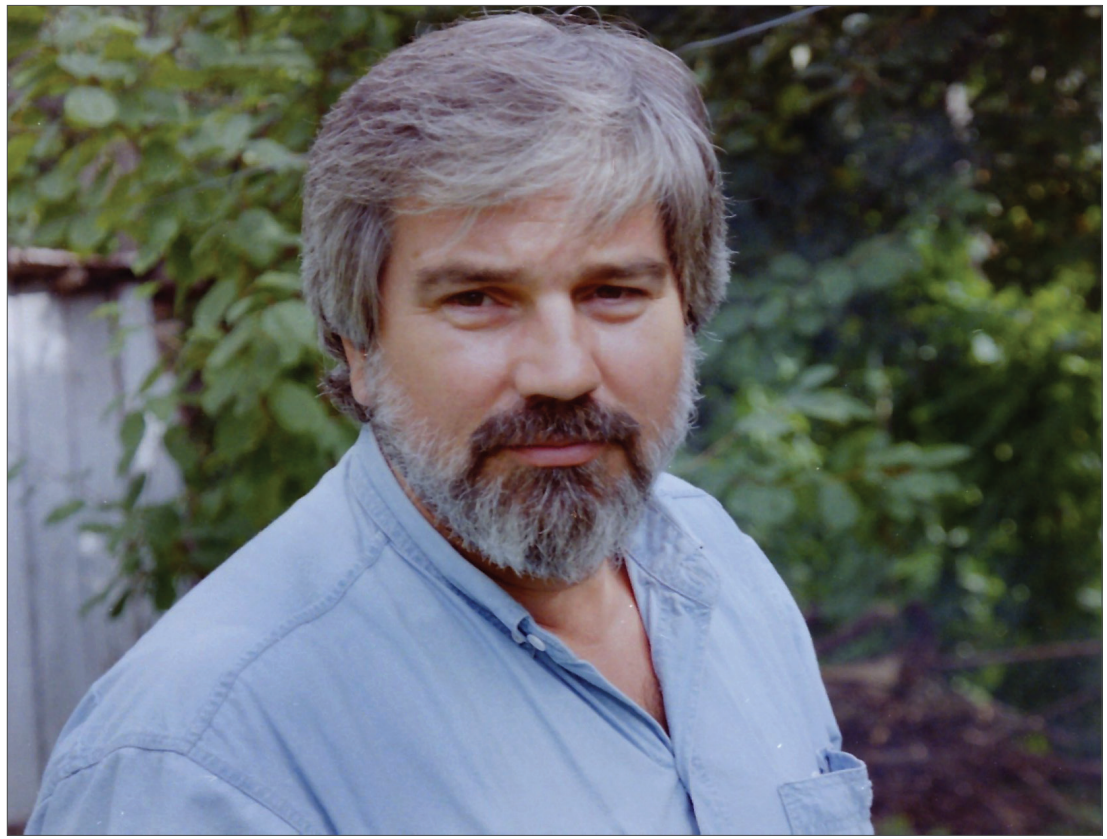
In 1971, when *Black Buffalo Water* is released, Mircea Veroiu and Dan Piţa embark on an art house project based on several short stories by Ioan Agârbiceanu. Their endeavor results in two black and white films: *Stone Wedding* (1973) and *Lust for* Gold (1974). Veroiu is credited for the segments called *Fefeleaga* and *Mârza*. Both Veroiu and Piţa are praised for a revolutionary approach to litterary sources. For once, Romanian screens cease to be a poor illustration of the written word. *Stone Wedding* has a good press at Cannes, while *Lust for Goldis* awarded at Bergamo.

Veroiu's first independent, full-length, movie is *Seven Days* (1973), a sophisticated thriller about a week in the life of a secret agent. Critics and audiences alike think it is a rather dull, yet a visually over-the-top highbrow project. Veroiu teams up with director of photography Călin Ghibu. Loosely connected to Andrey Tarkovski's *Solaris* (released in 1972),Veroiu's *Hyperion* (1975) is a tedious S.F. and love story about a mature woman and an imaginary man who vanished in a nuclear explosion. *Beyond the Bridge* (1976) is applauded for its vivid portraits and ravishing cinematography. Still, some critics blame the

Dan Piţa, Mircea Veroiu
şi Iosif Demian

director for not being able to thoroughly master the film. The result, they said, is a shallow attempt at bringing on screen *Mara,* a famous Romanian novel by Ioan Slavici. Another slacky accomplishment (in spite of several brilliant scenes) is *The Chronicle of Some Bare-Footed Emperors* (1978). „This is a sure flop, overly elaborate, but with no substance at all", Veroiu says. *Between Facing Mirrors* (1979) is vaguely inspired by the writings of Romanian inter-war novelist, Camil Petrescu. The director is concerned, once again, with portraying a

period drama, much to the detriment of epic and social analysis. *The Actress, the Dollars, and the Transylvanians* (1980) is an „Apollonian" blockbuster (as opposed to Dan Piţa's other two „Dionysian" episodes) based on a story by Titus Popovici. Veroiu resumes the collaboration with film music composer, Adrian Enescu. *The Sign of the Serpent* (1981) is an astounding comeback for Veroiu. "At long last, here is a movie worthy of his stormy debut", says Ecaterina Oproiu, a leading figure among the Romanian film critics in the 1960's, 1970's, and 1980's. Based on writings by Mircea Micu, this sudden change in Veroiu's style brings about the ballad-like *milieu* from *Stone Wedding* and *Lust for Gold*, with another superb photography by Călin Ghibu. *Waiting for a Train* (1982) is a step backwards, as the form prevails - again - over the content. Veroiu starts a five year collaboration with Doru Mitran, another extremely talented director of photography. *The End of the Night* (1983) is a black and white minimalist revelation of a bleak, yet fascinating Bucharest. Its warm humanism



Directorul de imagine și, ulterior, producătorul Doru Mitran

„Lacul codrilor albastru" *(Adela)*

will haunt the viewer for decades. *Fatally Wounded for Love of Life* (1984) is a romantic tale set in the dawn of extreme right political movements, in the mid 1930's Romania. Like Lucian Pintilie in *Sunday at Six* (and unlike mainstream Romanian cinema), Veroiu avoids common places of propaganda pieces. With *Adela* (1985), inspired from writings by Garabet Ibrăileanu, Mircea Veroiu directs a highly elaborate *fin de siècle* drama. A mixture of pessimism, hyper-skepticism and tenderness, this movie is praised for its royal beauty and the balance between feeling and formal expression. Veroiu wins The Grand Prize at San Remo for the subtlety of psychological analysis and for its warm portrayal of a world gone by, yet transfigured in the light of poetry. Critics call him a new Visconti. *The Shadows of the Sun* (1988) is Veroiu's last movie shot in Romania, prior to his self-imposed exile. This dramatic poem (director of photography: Anghel Decca) is an imaginative variation on the main theme of *The Bear's Eye Curse* (1983, directed by Stere Gulea): a mournful man whose wife dies young is brought back to life by the luminous love of his kinsfolk.

In 1986, when eight of his movies are screened at San Remo, and seven are shown the same year at La Rochelle film Festival, Veroiu takes the plunge and flees to the West. He settles in France,

and can only find a teaching job as a coach for young amateur filmmakers. Homesickness and the impossibility to direct movies in France may be the cause for a severe form of cancer he begins to suffer from. In the early 1990's he returns to Romania for good, but - as his friends say - he is now a totally different person. *The Sleep of the Island* (1993), based on a novel by Bujor Nedelcovici, illustrates the drama of a man who returns home from the West, only to find be crushed by a die hard, totalitarian regime. *The Idle Princes of the Old Court* (1995), inspired from a novella by Mateiu Caragiale, is a rather dry, teacherly approach to a beloved literary sourse. *Letters from a Friend* (1996), shot for Romanian Television, resumes a few of Veroiu's recurrent themes: friendship, unfulfilled love, the relationship between the individual and the society he lives in. This cinematic essay, based on writings by A. E. Baconsky, is a meditation on the artist's loneliness and estrangement. *The Woman in Red* (1996)is Veroiu's last movie. Sadly enough, this period (melo)drama based on the novel by Mircea Mihăieş, Adriana Babeţi and Mircea Nedelciu, is far from a worth remembering swansong. Demonstrative and cold, it carries all the bitterness and disappointment the director must have experienced because of illness and his increasing status of the odd bird in a transitory period for the cinema in Romania. "Romania's cultural desert lies ahead, not behind", he said crossly not long before he passed away. However, only a few years later, a miraculous New Wave will place Romania on the highest ranks of what is called *auteur world cinema*.

Acclaimed for their visual expressiveness, Veroiu's best works – *Stone Wedding, Lust for Gold, Beyond the Bridge, The Sign of the Serpent, The End of the Night, Fatally Wounded for Love of Life, Adela* – still seduce us by a rigurous, academic, orchestration and by the director's austerity. They all belong to a long forgotten (and little explored) trend in Romanian cinema. For Mircea Veroiu, directing films used to be a committed response to a higher calling. His poetic geometries have often been marks of a tragic world, surviving both cultural strains and formalist pretention.

Mircea Veroiu entre miroirs parallèles

Je me suis souvent demandé comment je pourrais évoquer des *auteurs* remarquables d'autrefois, sans pour autant trahir l'esprit de leur oeuvre. Comment approcher leur poésie audio-visuelle supérieure, alors que le réalisme pur et dur soutienne que c'est l'unique voix valide du monde des réalisateurs de films? Et comment s'exprimer à propos de quelque chose qui semble être l'auto-trahison des principes et valeurs artistiques de l'auteur? Ce volume est un rappel erratique des films de Mircea Veroiu, perçus dans les chroniques des critiques de film roumains les plus importants.

Un hommage authentique rendu à son héritage devrait inclure plusieurs *evergreens*, ainsi qu'une sélection de scènes de tous ses films. En tant que réalisateur, Mircea Veroiu s'est toujours penché sur les portraits, les relations entre les personnages, le cadre et l'atmosphère. Dans ses films, le cadre est un personnage dramatique. Formes, couleurs et chorégraphie sont des éléments essentiels de sa poétique. La musique rend une autre dimension au monde visuel créé par la peinture et les costumes. Comme beaucoup d'oeuvres de Victor Iliu, Manole Marcus, Iulian Mihu, Liviu Ciulei, Mircea Săucan et Dan Piţa, le cinéma poétique de Mircea Veroiu propose un langage cinématique particulièrement généreux avec les ambiances oniriques, les retours en arrière et les scènes d'intérieur excessivement meublées.

Vers la fin des années 1960 et au début des années 1970, le cinéma roumain d'auteur est représenté par des films tels *Le moulin de la chance, Le brouillard se lève, Eruption, Les vagues du Danube, Quand le printemps est chaud, Le trésor de Vadu Vechi, La forêt des pendus, Saisons, Histoire sentimentale, La dernière nuit de l'enfance, Méandres, Dimanche à six heures, Joconde sans le sourire.* D'autres titres allaient être lancés (mais ils seront vite interdits par la censure): *La Reconstitution, Trop petits pour une guerre aussi grande, Le canard et la tempête.* Deux films exceptionnels expérimentaux de Mircea

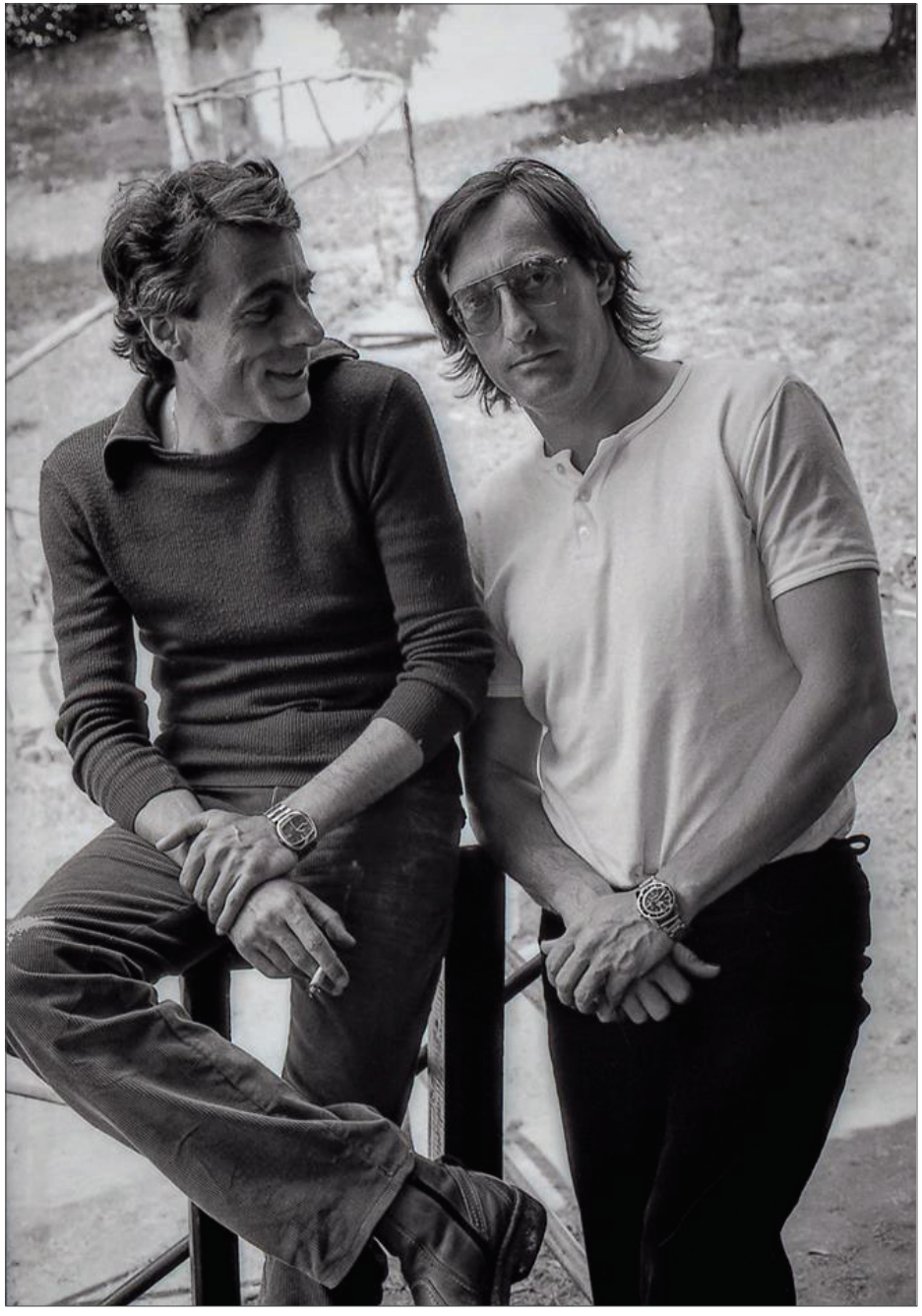
Săucan *(La rive infinie, Le billet de 100 lei)* sont interdits jusqu'en 1990. Le jeune et prometteur Mircea Veroiu s'est inspire de l'héritage de ces pierres de touche du cinéma roumain.

Pendant ses études, il a réalisé plusieurs court-métrages – *Le matin, Prélude, Dans le cercle.* Les chroniques en ont été élogieuses. Les critiques mettent en exergue leur structure équilibrée et la composition raffinée, évocatrice. George Littera, le plus important théoricien du film roumain, a eu l'intuition de la sensibilité de Veroiu pour le rythme et l'atmosphère. Autant de qualités essentielles dans *Eau noire du buffle* – un documentaire particulièrement expressif, réalisé par quelques personnalités importantes du cinéma roumain des années 1970 et 1980: Mircea Veroiu, Dan Piţa, Iosif Demian, Dinu Tănase, Nicolae Mărgineanu. Ce film de début collectif, qui décrit les effets terribles des inondations de 1970 en Transylvanie, a été réalisé sans scénario.

En 1971, lorsque fut lancé *Eau noire du buffle*, Mircea Veroiu et Dan Piţa se sont engagés dans un projet artistique reposant sur plusieurs nouvelles de Ion Agarbiceanu. Leurs efforts ont débouché sur deux films en noir et blanc: *Les noces de pierre* (1974) et *L'esprit de l'or* (1974). Veroiu réalise les fragments *Fefeleaga* şi *Mârza.* Veroiu et Piţa suscitent des appréciations pour l'approche révolutionnaire des sources littéraires. Pour une fois, les écrans roumains ne sont plus une illustration minable de la parole écrite. A Cannes, *Les noces de pierre* reçoivent des appréciations positives dans la presse, alors que *L'esprit de l'or* décroche un prix à Bergame.

Sept jours (1973) est le premier long métrage de Veroiu, un *thriller* sophistiqué sur une semaine de la vie d'un agent secret. Les critiques, tout comme le public d'ailleurs, le qualifient de monotone, de projet visuel prétentieux. Veroiu fait équipe avec le directeur de photographie Călin Ghibu. Avec une vague relation avec *Solaris* de Andrei Tarkovski (lancé en 1972), *Hyperion* (1973), est une histoire de science-fiction et d'amour banal entre une femme mûre et un homme imaginaire disparu dans une explosion nucléaire. *Au-delà du pont* (1976) est apprécié pour les portraits vivants et l'image accablante. Cependant, certains critiques accusent le directeur de ne pas être parvenu à maîtriser complètement le film. Le résultat, affirment-ils – a débouché sur une tentative superficielle de porter à l'écran *Mara,* le célèbre roman de Ioan Slavici. Une autre réalisation négligente (malgré une série de scènes exceptionnelles) c'est la *Chronique d'empereurs nu-pieds (1978).* «C'est catégoriquement un échec, trop élaboré, mais sans substance aucune », dit Veroiu.

p.127
Mircea Veroiu şi
scenograful Aureliu Ionescu



Entre miroirs parallèles (1979) est en quelque sorte inspiré par le romancier roumain d'entre les deux guerres Camil Petrescu. Le réalisateur veut, de nouveau, décrire un drame historique, au détriment du côté épique et de l'analyse sociale. *La comédienne, les dollars et les transylvains* (1980) est un *blockbuster* «apollinique» (à la différence des deux autres épisodes, «dionysiaques», de Dan Piţa), qui part d'une *scenario* de Titus Popovici. Veroiu reprend la collaboration avec le compositeur de musique de film Adrian Enescu.

Le signe du serpent (1981) constitue pour Veroiu un revirement spectaculaire. «Enfin, un film à la mesure du début spectaculaire», affirmait Ecaterina Oproiu, une des principales figures de la critique de film de la Roumanie des années 1960, 1970 et 1980. Partant des écrits de Mircea Micu, ce film, un tournant dans le style de Veroiu, porte au premier plan le milieu balladesque des *Noces de pierre* et de *L'esprit de l'or,* avec la superbe image réalisée une fois de plus par Călin Ghibu. *En attendant un train* (1982) marque un pas en arrière, puisque la forme l'emporte, de nouveau, sur le contenu. Veroiu commence une collaboration qui va s'étaler sur cinq ans, avec Doru Mitran,

un autre directeur de photographie, particulièrement doué. *La fin de la nuit (1983)* est une révélation minimaliste en blanc et noir d'un Bucarest terne, mais fascinant. *Mourir blessé d'amour de vie* (1984) est une histoire d'amour qui se déroule au moment de l'apparition des mouvements politiques d'extrême droite, dans la Roumanie des années 1930. Pareil à Lucian Pintilie dans *Dimanche à six heures* (et à la différence des films roumains commerciaux), Veroiu évite les lieux communs et la propagande. Avec *Adèle* (1985), inspiré de l'œuvre de Garabet Ibrăileanu, Mircea Veroiu réalise un drame de fin de siècle très élaboré. Il fait aller de pair le pessimisme, le scepticisme exacerbé et la tendresse, dans un film qui a forcé l'admiration pour la beauté exceptionnelle et l'équilibre entre le sentiment et l'expression formelle. Veroiu décroche le Grand Prix de San Remo, pour la subtilité de l'analyse psychologique et la description tendre d'un monde révolu, transfiguré à la lumière de la poésie. Les critiques l'appellent le nouveau Visconti. *Les ombres du soleil* (1988) est le dernier film

p.128
Maria Ploae în
Așteptând un tren

Valentin Voicilă și
Gheorghe Visu în *Să mori
rănit din dragoste de viață*

réalisé par Veroiu en Roumanie, avant l'exil auto-imposé. Ce poème dramatique (directeur d'image Anghel Decca) est une variation imbue d'imagination du thème principal de *Oeil d'ours* (1983, réalisateur Stere Gulea): un homme endeuillé, parce que sa jeune femme est morte, est ramené à la vie par l'affection lumineuse des parents.

En 1986, lorsque huit de ses films sont diffusés à San Remo et, la même année, huit films au Festival du Film de La Rochelle, Veroiu profite de l'occasion et reste en Occident. Il s'établit en France, où il ne trouve qu'un poste d'instructeur des jeunes réalisateurs amateurs. La nostalgie et l'impossibilité de réaliser des films en France pourraient être la cause du cancer qui l'affecte. Au début des années1999 il revient définitivement en Roumanie mais, selon ses amis, il est complètement changé. *Le sommeil de l'île (1993),* qui part d'un roman de Bujor Nedelcovici, illustre le drame d'un homme qui revient chez lui de l'Occident, pour être écrasé par un régime totalitaire impitoyable.

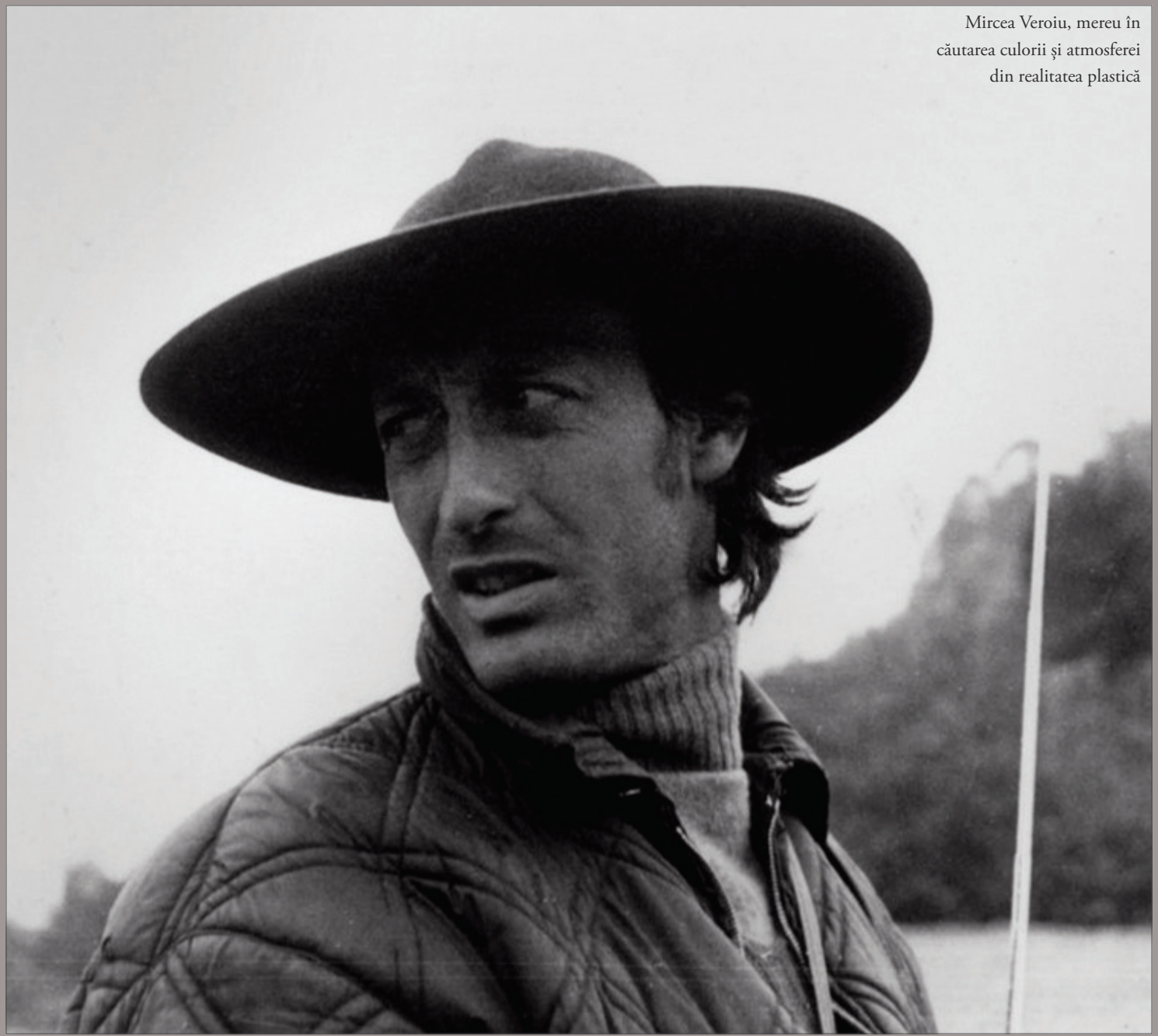
Les seigneurs du vieux-castel (1995), inspiré du roman de Mateiu Caragiale, est une approche

p.130
Între oglinzi paralele -
Ion Caramitru vs.
Ovidiu Iuliu Moldovan

plutôt sèche et didactique d'une source littéraire appréciée. *Les lettres de l'ami* reprend plusieurs des thèmes récurrents de Veroiu: l'amitié, l'amour inassouvi, la relation entre l'individu et la société. Cet essai cinématographique, inspiré des écrits de A.E. Baconsky, est une méditation en marge de la solitude et l'aliénation de l'artiste. *La femme en rouge* (1996) est le dernier film de Veroiu. Malheureusement, ce (mélo) drame historique, inspiré du roman de Mircea Mihăieş, Adriana Babeţi et Mircea Nedelciu, est un chant du cygne loin d'être mémorable. Démonstratif et froid, il renferme toute l'amertume et la déception que le réalisateur doit avoir ressenties en raison de la maladie et du statut étrange, lors d'une période transitoire de la cinématographie roumaine. «Le désert culturel de la Roumanie est devant nous, pas en arrière», a-t-il dit avec amertume peu avant de mourir. Cependant, quelques années après, une merveilleuse Nouvelle Vague allait placer la Roumanie au sommet de ce que l'on appelle *le film international d'auteur.*

Renommées pour l'expressivité visuelle, les meilleurs réalisations de Veroiu – les *Noces de pierre, L'esprit de l'or, Au-delà du pont, Le signe du serpent, La fin de la nuit, Mourir blessé d'amour de vie, Adèle* – continuent de nous captiver grâce à l'orchestration vigoureuse, académique, ainsi qu'à l'austérité du réalisateur. Pour Mircea Veroiu, la réalisation de films a constitué une réponse engagée à un appel venant de là-haut. Ses géométries poétiques ont été souvent des signes d'un monde tragique, qui ont survécu aussi bien aux tensions culturelles qu'aux prétentions formelles.

Version française: Paul Slayer Grigoriu



Mircea Veroiu, mereu în
căutarea culorii și atmosferei
din realitatea plastică

Filmografie Mircea Veroiu

1971 **APA CA UN BIVOL NEGRU**

film documentar; scenariul, imaginea și regia: Dan Piţa, Mircea Veroiu, Iosif Demian, Petre Bokor, Stere Gulea, Aidaby Youssouf, Dinu Tănase, Andrei Cătălin Băleanu, Roxana Pană.

1973 **NUNTA DE PIATRĂ**

producător: Studioul Cinematografic Bucureşti; scenariul și regia: Mircea Veroiu, Dan Piţa, după povestirile *Fefeleaga* și *La o nuntă* de Ion Agârbiceanu; imaginea: Iosif Demian; decoruri: Vittorio Holtier, Hemlut Stürmer, Radu Boruzescu; costumele: Marilena Șerbănescu; muzica: Dorin Liviu Zaharia, Dan Andrei Aldea și formaţia Sfinx (cântă: Dorin Liviu Zaharia); sunetul: Gheorghe Mărăi; montajul: Dan Naum; interpreţi: Leopoldina Bălănuţă (Fefeleaga), Nina Domiga (fiica Fefeleagăi), Mircea Diaconu (Dezertorul), Radu Boruzescu (Ceteraşul), Petre Gheorghiu (Tatăl Mirelui), Ursula Nussbacher (Mireasa), George Calboreanu jr. (Mirele), Ferencz Bencze (Soţul certăreţ), Elisabeta Jar Rozorea (Soţia certăreaţă), Mihai Alexandru (Argatul)

Premiul ACIN 1972 *Opera Prima* pentru Dan Piţa și Mircea Veroiu și Premiul ACIN 1972 (ex aequo) pentru interpretare feminină (Leopoldina Bălănuţă). Premiul pentru artă cinematografică, imagine, interpretare (Leopoldina Bălănuţă) la Festivalul de Film de la Ciudad de Panama, 1974. Film achiziţionat de Muzeul de Artă Modernă din New York (MOMA).

1973 **7 ZILE**

producător: Casa de Filme 1; regia: Mircea Veroiu; scenariul: Nicolae Ştefănescu; imaginea: Călin Ghibu; decorurile și costumele: Aureliu Ionescu; muzica: Adrian Enescu; sunetul: Bujor Suru; montajul: Yolanda Mântulescu; interpreţi: Mircea Albulescu (Miu, ofiţer de Securitate), Victor Rebengiuc (Dan Nicolescu, avocat, spion), George Motoi (Mușat, inginer, cercetător, inventatorul unui oţel special), Irina Petrescu (Lena, soţia lui Dan, colaboratoarea și amanta lui Mușat), Ferencz

Bencze (Sîrbu, colonel de Securitate), Aba Hartman (Necunoscutul, ucigaș de profesie)
Premiul ACIN 1973 *Opera Prima* pentru imagine (Călin Ghibu)

1974 **DUHUL AURULUI**

producător: Casa de Filme 1; scenariul și regia: Mircea Veroiu, Dan Piţa, după povestirile *Vâlva Văilor* și *Lada* de Ion Agârbiceanu; imaginea: Iosif Demian; decorurile: Vittorio Holtier, Hemlut Stürmer, Radu Boruzescu; costumele: Marilena Șerbănescu; muzica: Dorin Liviu Zaharia; sunetul: Tiberiu Borcoman; montajulul: Dan Naum; interpreți: Eliza Petrăchescu (Cârciumăreasa), Liviu Rozorea (Mârza), Dora Ivanciuc (Fata frumoasă), Mihai Alexandru (Argatul), Ernest Maftei (Clemente), Lucia Boga (Soţia lui Clemente), Ferencz Bencze (Soţul certăreţ), Elisabeta Jar-Rozorea (Soţia certăreaţă), Adrian Georgescu (Negustorul), Teodor Cojocaru (Necunoscutul)
Premiul ACIN 1974 pentru regie (Dan Piţa și Mircea Veroiu), imagine (Iosif Demian), interpretare feminină (Eliza Petrăchescu), muzică (Dorin Liviu Zaharia), montaj (Dan Naum). Premiul Special al Juriului la Festivalul Internaţional de Film de la Bergamo, 1975

1975 **HYPERION**

producător: Casa de Filme 4; regia: Mircea Veroiu; scenariul: Mihnea Gheorghiu; imaginea: Călin Ghibu; decorurile și costumele: Nicolae Drăgan; muzica: Dorin Liviu Zaharia; sunetul: Andrei Coler, Cornel Pop; montajul: Cristina Ionescu, Yolanda Mântulescu, Dan Naum; interpreţi: Adela Mărculescu (Thea, cercetătoare la un institut de cercetări nucleare), Emmerich Schäffer (Geo, colegul și prietenul ei, om de știinţă), George Motoi (Fred, geolog român dispărut cândva într-o explozie nucleară, prezenţă imaterială, căreia cei doi încearcă să-i redea materialitatea), Fory Etterle (Profesorul Marian), Ioana Ciomârtan (Doamna Vasiliu), Mircea Anghelescu (Profesorul), Simona Bondoc (prietenă și colegă de institut cu Thea), Ovidiu-Iuliu Moldovan (Stagiarul), Mitzura Arghezi (Vecina)

1976 **DINCOLO DE POD**

producător: Casa de Filme 1; scenariul și regia: Mircea Veroiu; imaginea: Călin Ghibu; decorurile: Nicolae Drăgan; costumele: Hortensia Georgescu; ilustraţia muzicală: Romeo Chelaru; sunetul: Andrei Coler; montajul: Yolanda Mântulescu; interpreţi: Leopoldina Bălănuţă (Mara, negustoreasă înstărită, văduvă), Maria Ploae (Persida, fiica ei), Florin Zamfirescu (Trică, fratele Persidei, calfă

la un tăbăcar), Mircea Albulescu (Huber, măcelar bogat, rival în afaceri cu Mara, apoi cuscrul ei), Andrei Finţi (Hans, fiul lui Huber, soţul Persidei), Irina Petrescu (Maica Aegidia, ocrotitoarea Persidei în timpul noviciatului), Ion Caramitru (Preotul Codreanu), Petre Gheorghiu (Bocioacă, meșter tăbăcar), Florina Cercel (Marta, soţia lui Bocioacă), Ovidiu-Iuliu Moldovan (Burdea, prietenul lui Hans)
Premiul ACIN 1976 pentru regie (Mircea Veroiu, ex aequo), imagine (Călin Ghibu, ex aequo), decoruri (Nicolae Drăgan), coloană sonoră (Andrei Coler), debut (Maria Ploae), rol secundar (Irina Petrescu)

1978 **MÂNIA**

producător: Casa de Filme 4; regia: Mircea Veroiu; scenariul: Alecu Ivan Ghilia; imaginea: Călin Ghibu; decorurile: Nicolae Drăgan; costumele: Hortensia Georgescu; muzica: Mircea Florian; sunetul: Tiberiu Borcoman; montajul: Yolanda Mântulescu; interpreţi: Mihai Mereuţă (Tănase Soare, meșter cioplitor, capul răsculaţilor), Eugenia Bosânceanu (Soţia lui), Viorel Comănici (Ștefan, fiul lor, muncitor tipograf reîntors cu domiciliul forţat în sat), Florin Codre (Alexandru, fratele lui Ștefan, locotenent de roșiori), Maria Ploae (Raluca, sora lor, slujnică în casa Halunga, iubita lui Cezar), Gheorghe Nuţescu (Scarlat Protopopescu, vechilul), Mircea Albulescu (Popa Bujor), Petre Tanasievici (Lazăr, deţinut), Mitică Popescu (Grigore, ţăran), Florin Zamfirescu (Nicolae, ţăran), Alexandru Lungu (Învăţătorul), Silvia Popovici (Henriette Halunga, moșierească), Adina Popescu (Gabriela Halunga, sora ei, căsătorită cu vechilul), Dorel Vișan (Maior de cavalerie), Ștefan Velniciuc (Locotenent), Constantin Brânzea (Tipograf), Adrian Pintea (Băiatul cu pasărea)

1979 **ÎNTRE OGLINZI PARALELE**

producător: Casa de Filme 5; scenariul și regia: Mircea Veroiu, inspirat din opera lui Camil Petrescu (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război; Patul lui Procust; Jocul ielelor*); imaginea: Călin Ghibu; decorurile: Ștefan Antonescu; costumele: Hortensia Georgescu; ilustraţia muzicală și sunetul: Tiberiu Borcoman; montajul: Yolanda Mântulescu; interpreţi: Ion Caramitru (Ștefan Gheorghidiu, student, apoi moștenitorul bogatului om de afaceri Iorgu Gheorghidiu, unchiul său), Elena Albu (Ela, studentă săracă, soţia lui), Ovidiu-Iuliu Moldovan (Gore, student, apoi ziarist și militant socialist), George Constantin (Nae Gheorghidiu, unchiul lui Ștefan), Fory Etterle (Iorgu Gheorghidiu, fratele lui), Rodica Tapalagă (Aurelia, soţia lui Iorgu Gheorghidiu),

Dorel Vișan (Lumânăraru, directorul fabricii), Adrian Pintea (George Praida, redactor)
Premiul ACIN 1979 pentru imagine (Călin Ghibu), decoruri (Ștefan Antonescu), montaj (Yolanda Mântulescu)

1980 **ARTISTA, DOLARII ȘI ARDELENII**

producător: Casa de Filme Trei; regia: Mircea Veroiu; scenariul: Titus Popovici; imaginea: Călin Ghibu; decorurile: Nicolae Drăgan, Nicolae Șchiopu; costumele: Hortensia Georgescu; muzica: Adrian Enescu; sunetul: Tiberiu Borcoman; montajul: Yolanda Mântulescu; interpreţi: Ilarion Ciobanu (Traian Brad, ţăran transilvănean, emigrant în America), Ovidiu-Iuliu Moldovan (Johhny Brad, fratele lui mijlociu), Mircea Diaconu (Romulus Brad, fratele lor cel mic), Tania Filip (June, protejata celor trei ardeleni, îndrăgostită de Romulus), Ahmed Gabany (Negrul Bob, prietenul lor), Rodica Tapalagă (Annabel Lee, falsă artistă, complice a bandiţilor), Mircea Albulescu (Wheeler, falsul căpitanWilkinson, șeful bandiţilor), Elöd Kiss (Green, bandit deghizat în actor), Ioana Crăciunescu (Pianista), Mihai Oroveanu (Șeriful), Marcel Iureș (Lefty, bandit deghizat în actor), Zephi Alșec (Mr. Goldstein, judecătorul), Dan Nasta (Colonelul), Constantin Brânzea (Săgeată Iute, fiul căpeteniei indiene Șoim Negru), Iosif Naghiu (un preot protestant)

1982 **SEMNUL ȘARPELUI**

producător: Casa de Filme 4; regia: Mircea Veroiu; scenariul: Mircea Micu, după romanul său *Patima*; imaginea: Călin Ghibu; decorurile: Aureliu Ionescu; costumele: Hortensia Georgescu; muzica: Adrian Enescu (cântă: Radu Gheorghe); montajul: Mircea Ciocâltei; interpreţi: Leopoldina Bălănuţă (Ecaterina Handrabur), Ovidiu-Iuliu Moldovan (Alimandru), Mircea Diaconu (Primarul comunist), Mircea Albulescu (Americanul), Dan Nasta (Rabinul), Radu Gheorghe (Cântăreţul satului), Valeria Sitaru (Nora Ecaterinei), Dinu Manolache (Fiul Ecaterinei), Dorel Vișan (Vameșul), Ion Vâlcu (Contrabandist), Petre Lupu (Proiecţionistul de la caravana cinematografică și fratele său), Dorina Lazăr (ibovnica de ocazie), Aristide Teică (Jandarmul), Costel Constantin (Aghiotantul Contrabandistului)

1982 **AȘTEPTÂND UN TREN**

producător: Casa de Filme 4; regia: Mircea Veroiu; scenariul: Ilie Tănăsache; imaginea: Doru Mitran; decorurile: Carmen Lăzăroiu; costumele: Hortensia Georgescu; muzica: Adrian Enescu;

sunetul: Vasile Luca; montajul: Mircea Ciocâltei; interpreţi: Mircea Diaconu (Zărzărin), Radu Vaida (sergentul), Răzvan Vasilescu (mitraliorul), Maria Ploae (femeia care naște în gară), Petre Gheorghiu (șeful de gară), Andrei Finţi (ofiţerul german), Costel Constantin (caporalul)
Diplomă de Onoare ACIN 1982 pentru imagine (Doru Mitran)

1983 **SFÂRȘITUL NOPŢII**

producător: Casa de Filme 4; regia: Mircea Veroiu; scenariul: Marian Iordache; imaginea: Doru Mitran; decorurile: Andrei Both; costumele: Hortensia Georgescu; muzica: Adrian Enescu (cântă: Aurora Andronache); sunetul: Ali Yener; montajul: Mircea Ciocâltei; interpreţi: Mircea Diaconu (Radu, procuror), Gheorghe Visu (Toma N. Gheorghe, vatman), Ion Vâlcu (procurorul în vârstă, coleg de birou cu Radu), Magda Catone (prietena lui Toma), Mariana Buruiană (Dana), Simona Măicănescu (fosta prietenă a lui Radu), Petre Tanasievici (Miliţianul), Constantin Brânzea (coleg de cămin cu Toma), Adriana Șchiopu (Zamfira Dumitru, dansatoare la un bar), Cornel Patrichi (Giani, un interlop), Răzvan Vasilescu (Ilie Goanţă, hoţ de butelii), Radu Vaida (un infractor), Vasile Muraru (vatman, coleg de cămin cu Toma), Constantin Cojocaru (băiatul de la florărie)
Premiul ACIN 1983 pentru interpretare (Mircea Diaconu), Diploma de Onoare pentru interpretare (Magda Catone)

1984 **SĂ MORI RĂNIT DIN DRAGOSTE DE VIAŢĂ**

producător: Casa de Filme 4; regia: Mircea Veroiu; scenariul: Anghel Mora; imaginea: Doru Mitran; decorurile: Nicolae Șchiopu; costumele: Hortensia Georgescu; muzica: Adrian Enescu; sunetul: Silviu Camil; montajul: Mircea Ciocâltei; interpreţi: Claudiu Bleonţ (Horaţiu), Gheorghe (Sarcă), Marcel Iureș (ofiţerul de la Siguranţă), Cornel Revent (aghiotantul lui), Tora Vasilescu (Lola, acrobată), Mariana Buruiană (prietena lui Horaţiu), Dragoș Pâslaru (un tânăr legionar), Valentin Voicilă (un tânăr ilegalist)
Premiul ACIN 1984 pentru regie (Mircea Veroiu, ex aequo), Diplomă de Onoare ACIN 1984 pentru interpretare (Claudiu Bleonţ, Gheorghe Visu)

1985 **ADELA**

producător: Casa de Filme 4; scenariul și regia: Mircea Veroiu, inspirat din romanul *Adela* de Garabet Ibrăileanu; imaginea: Doru Mitran; decorurile: Călin Papură; costumele: Hortensia

Georgescu; muzica: Adrian Enescu (cântă: Octav Enigărescu); sunetul: Silviu Camil; montajul: Mircea Ciocâltei; interpreţi: George Motoi (Emil Codrescu, doctor, un cvadragenar „pervers de lucid"), Valeria Seciu (Raluca), Marina Procopie (Adela, fiica ei), Ștefan Sileanu (Tuliu Drăgan, un „boiernaș de ţară", prieten vechi al lui Emil, viitor soţ al Ralucăi), Adrian Pintea (reparator de ceasuri), Jeana Gorea (coana Anica), Florina Luican (o damă de consum), Natașa Raab (o altă damă de consum)
Premiul ACIN 1985 pentru imagine (Doru Mitran, ex aequo) și decoruri (Doru Mitran). Marele Premiu la Festivalul Filmului de Autor, San Remo, 1985

1988 **UMBRELE SOARELUI**

producător: Casa de Filme 4; regia: Mircea Veroiu; scenariul: Ion Brad; imagine: Anghel Deca; decorurile: Călin Papură; costumele: Viorica Petrovici; muzica: Adrian Enescu; sunetul: Andrei Papp; montajul: Mircea Ciocâltei; interpreţi: Dragoș Pâslaru (Veanu, inginer agronom), Leopoldina Bălănuţă (Maria, bunica lui), Ilarion Ciobanu (Octavian, tatăl lui), Ana Ciontea (Eugenia, fosta soţie a lui Veanu, ucisă de coarnele unui bivol), Ecaterina Nazare (Valeria, cumnata lui Veanu), Valentin Uritescu (Tudor, poștașul), Șerban Ionescu (Ion, verișorul lui Veanu), Virgil Andriescu (prședintele C.A.P.), Romeo Pop (fratele lui Veanu), Paul Lavric (un ţăran), Valentin Teodosiu (Artimonuţ)
Premiul ACIN 1988 pentru scenariu (Ion Brad) și muzică (Adrian Enescu)

1994 **SOMNUL INSULEI**

producător: Solaris Film; regia: Mircea Veroiu; scenariul: Mircea Veroiu și Bujor Nedelcovici, după romanul *Somnul vameșului* de Bujor Nedelcovici; imaginea: Gabriel Kossuth; decorurile: Cristian Niculescu; costumele: Maria Peici; muzica: Adrian Enescu; sunetul: Silviu Camil; montajul: Mircea Ciocâltei; intrerpreţi: Ovidiu-Iuliu Moldovan (Daniel Raynal, scriitor), Marcel Iureș (Jean), Ștefan Sileanu (Guvernatorul insulei), Elena Albu (Micheline), Dan Condurache (Victor, poet), Rodica Mandache (Veronica, soţia lui Victor), Mircea Albulescu (directorul Institutului), Natașa Raab (Hélène), Costel Constantin (Președintele Colegiului Ideologic), Vlad Rădescu (Marcel, arheolog)
Premiul Special al Juriului la Festival du Cinéma des Mondes Latines, Arcachon, Franţa, 1994

1995 **CRAII DE CURTEA VECHE**

producător: Solaris Film; regia: Mircea Veroiu; scenariul: Ioan Grigorescu și Mircea Veroiu, după romanul *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale; imaginea: Marian Stanciu; decorurile: Ștefan Antonescu; costumele: Ioana Corciova; sunetul: Silviu Camil; montajul: Mircea Ciocâltei; interpreţi: Ovidiu-Iuliu Moldovan (Pantazi), Mircea Albulescu (Pașadia), Marius Bodochi (Povestitorul Cara), Răzvan Vasilescu (Gore Pirgu), Gheorghe Dinică (Arnoteanu), Ilinca Goia (Vanda)

Premiul UCIN 1997 „In Memoriam Mircea Veroiu"

1995 **SCRISORILE PRIETENULUI**

producător: Studioul de Film al TVR; regia: Mircea Veroiu; scenariul: Mircea Veroiu, Stelian Stativă; imaginea: Liviu Pojoni; decorurile: Radu Corciova, Eva Szantai; ilustraţia muzicală: Verona Maier; sunetul: Ioan Tudor Dinuţă; montajul: Lucian Marinescu; interpreţi: Liviu Lucaci (Povestitorul), Cristian Iacob (Prietenul), Ilinca Goia (Fata), Petre Lupu (Mesagerul), Ștefan Sileanu (Ducele)

Premiul UCIN 1998 „In Memoriam Mircea Veroiu" și Premiu UCIN 1998 pentru imagine de film TV de ficţiune (Liviu Pojoni). Premiul APTR pentru lung-metraj de ficţiune (Mircea Veroiu) și pentru imagine film de ficţiune (Liviu Pojoni)

1996 **FEMEIA ÎN ROȘU**

producător: Profilm și Studioul Cinematografic București; scenariul și regia: Mircea Veroiu, după romanul *Femeia în roșu* de Mircea Nedelciu, Mircea Mihăieș, Adriana Babeţi; imaginea: Marian Stanciu; decorurile: Radu Corciova; costumele: Ioana Corciova; muzica: Virgil Popescu; sunetul: Silviu Camil; montajul: Mircea Ciocâltei; interpreţi: Elena Albu (Ana Cumpănaș), Dragoș Pâslaru (Tit Liviu Podoleanu), Olga Tudorache (ducesa), Radu Amzulescu (John Dillinger), Răzvan Popa (Liviu Balș, jurnalist), Valentin Mihali (inspector de poliţie), Cătălina Mustaţă (Tina, scenarista cea tânără), Marius Stănescu (Paul, regizorul tânăr), Cornel Ciupercescu (barman italian)

Premiul UCIN 1997 „In Memoriam Mircea Veroiu".

FILME ÎN CARE MIRCEA VEROIU A FOST ACTOR

Puterea și adevărul, Conspiraţia, Actorul și sălbaticii, Oaspeţi de seară, Râul care urcă muntele, Falansterul, Rug și flacără, Ștefan Luchian, Trenul de aur.

Bibliografie

ALEXANDRESCU, Mircea, „Cum spunem, dar și ce spunem”, *Cinema,* 9, 1973

ALEXANDRESCU, Mircea, *Cinema*, 6, 1983

ALEXANDRESCU, Mircea, *Cinema,* 2, 1985

ANTONESCU, Ștefan, „Poate exista un film mediocru cu o scenografie excelentă?”, *Almanah Cinema,* 1982

BENDA, Julien, *Trădarea cărturarilor*, Ed. Humanitas, București, 2012

BENDA, Julien, *Trădarea cărturarilor*, Ed. Humanitas, București, 2012

CĂLIMAN, Călin, *Istoria filmului românesc (1895 - 2017),* Ed. Ideea Europeană, București, 2017

CARANFIL, Tudor, *Dicţionar subiectiv al realizatorilor filmului românesc*, Ed. Polirom, București, 2013

CERNAT (GHEORGHIU), Manuela, „Imagine, plus scenografie, plus ... egal atmosferă”, *Magazin Special Cinema 1978*

CORCIOVESCU, Cristina, „Sens secund”, *Cinema,* 3, 1982

CORCIOVESCU, Cristina, RÎPEANU, Bujor T., *1234 cineaşti români*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1996

CORCIOVESCU, Cristina, MIHĂILESCU, Magda, *Cele mai bune 10 filme româneşti ale tuturor timpurilor: stabilite prin votul a 40 de critici*, Ed. Polirom, Bucureşti, 2010

DANELIUC, Mircea, *Pisica moartă*, Ed. Univers, Bucureşti, 1997

DECA, Anghel, „Cu gândul la viitor”, *Almanah Cinema 1982*

DEMIAN, Iosif, „Efecte și defecte”, *Almanah Cinema 1982*

DEMIAN, Iosif, „Umorul sub semnul întrebării”, Magazin Estival Cinema, 1982

p. 140
Mircea Veroiu, Eliza Petrăchescu și Liviu Rozorea într-o pauză de filmări la *Duhul aurului*

DRĂGAN, Nicolae, „Detaliile, dar mai ales stilul epocii”, *Almanah Cinema 1982*

DUMITRIU, Dana, „De la carte la film”, *Magazin Estival Cinema 1984*

ENESCU, Adrian, „Muzica de film ori este Muzică ori nu e nimic”, *Almanah Cinema 1982*

GEORGESCU, Hortensia, „Costumul trebuie să vorbească”, *Almanah Cinema 1984*

IONESCU, Gelu, *Cinema*, 6, 1971

IVASIUC, Alexandru, „Fefeleaga și nunta”, *Cinema*, 2, 1973

KERIM, Silvia, *Mircea Veroiu – Ultima vară a tinereţii* (Ed. Carminis, Pitești, 2009)

LITTERA, George, „Stilul e regizorul”, *Cinema*, 2, 1985

LITTERA, George, *Pagini despre film*, UNATC Press, București, 2012

MANOLESCU, Nicolae, „Nu cred în ecranizări”, *Almanah Cinema 1982*

MATALĂ, Dumitru, „Gentlemanul”, *Cinema,* 2, 1985

MĂNOIU, Alice, „Un mit în demolare: omul cu pistolul”, *Almanah Cinema 1979*

MĂNOIU, Alice, „Soare și ploaie pe Mediterana. Festivaluri: Sanremo 1985”, *Cinema,* 5, 1985

OCHICIUC, Mircea, „Arta, ca prelungire a bunului simţ”, *Almanah Cinema 1982*

OPROIU, Ecaterina, „Semnul șarpelui”, *România liberă, 5 martie, 1982*

PANĂ Roxana, „Să mori rănit din dragoste de viaţă”, *Cinema, 5, 1984*

PANĂ, Roxana, „Pornind de la literatura lui Garabet Ibrăileanu”, *Cinema*, 8, 1984

PANĂ, Roxana, „Deschiderea spre fantastic”, *Almanah Cinema 1986*

PIŢA, Dan, „Afirmarea unor debutanţi de clasă și reafirmarea unor talente de anvergură”, *Cinema*, 2, 1977

PIŢA, Dan, „Să discutăm mai mult filmele pe care le facem. Să inventăm mai puţin probleme colaterale””, *Cinema,* 11, 1981

PIVNICERU, Constantin, „Pilotul de încercare și aparatul său”, *Cinema*, 8, 1986

PIVNICERU, Constantin, *Amintiri din actualitate. 50 de ani de cinema în România* (Ed. Tritonic, București, 2012)

POTRA, Florian, *Voci și vocații cinematografice* (Ed. Meridiane, București, 1975)

POTRA, Florian, *Profesiune: filmul. Spectator, cineast, critic* (Ed. Meridiane, București, 1979)

RÎPEANU, Bujor T., *Filmat în România. Repertoriul filmelor de ficțiune 1911-2004. Cinema şi televiziune. Vol. II: 1970-1979*, Ed. Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2005

RUSAN, Romulus, *Arta fără muză,* Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980

RUSAN, Romulus, *Filmar*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984

SAVA, Valerian, „O problemă deschisă: discursul regizoral", *Cinema*, 12, 1976

SAVA, Valerian, „Între oglinzi paralele", *Cinema, 3, 1979*

SAVA, Valerian, „Tandem în fertilul deceniu", *Cinema,* 1, 1985

SAVA, Valerian, „Eroismul în elegia dramatică", *Cinema*, 3, 1985

SAVA, Valerian, „Mircea Veroiu - Dan Piţa și plăcerea de a face cinema", *Noul Cinema*, 9, 1993

SAVA, Valerian, „Mircea Veroiu deasupra propriei filmografii", *Noul Cinema*, 11, 1993

SÎRBU, Eva, „La început de veac: o ţară de piatră, o lume a suferinţei", *Cinema,* 2, 1973

SÎRBU, Eva, *Actorii noștri*, Ed. Ara, București, 1995

STĂNESCU, Mădălina, „Anonimi bucureșteni", *Cinema*, 6, 1983

STĂNESCU, Mădălina, „Povești și filme din Ţara de piatră", *Almanah Cinema 1985*

STOICA, Dan, „Document și operă de artă", *Almanah Cinema 1981*

TATOS, Alexandru, *Pagini de jurnal*, Ed. Nemira, București, 2010

TÂRZIU, Claudiu, *Maria Ploae*, Ed. UCIN, București, 2014

VODĂ, Eugenia, *Cinema şi nimic altceva*, Ed. Fundaţiei „România literară", Bucureşti, 1995

VODĂ, Eugenia, *Scurte întâlniri*, Ed. Fundaţiei „România literară", Bucureşti, 1995

VODĂ, Eugenia, *Cinema și nimic altceva*, Ed. Fundaţiei „România literară", București, 1995

Autor
Marian Sorin Rădulescu

Imagini
Radu Corciova
Iosif Demian
Gabriel Kosuth
Dinu Lazăr
Nicolae Mărgineanu
Lucian Pârvulescu
Marian Sorin Rădulescu

Editor
Emil Stanciu

Versiune franceză
Paul Slayer Grigoriu

Grafică și DTP
Irina Spirescu

Coordonator proiect
Arpad Harangozo

Tipărit la R. A. Monitorul Oficial

© NOI Media Print
str. Tokyo, nr.1
sector 1, București
Tel.: 021 222 07 43
Fax: 021 222 07 86
e-mail: nmp@nmp.ro
www.nmp.ro